

SZABÓ KLÁRA

O'NEILL TRAGÉDIAFELFOGÁSA A KORTÁRSI ELMÉLETEK TÜKRÉBEN

A témát adta: DR. VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
egyetemi tanár

SZEGED

1979

T A R T A L O M

Oldalsz.

I. fejezet:	O'Neill tragédiaelfogásának elemei	4
1.	A görög tragédia hatása	4
2.	A mélylélektani koncepció hatása	6
3.	A két elem szintézise O'Neill tragédia- elfogásának lényeges pontjaiban:	9
-	Sorskoncepció	9
-	Halálhoz való viszony	10
-	Darabstruktúra	12
-	Szimbólumrendszer	13
-	Kórus alkalmazása	14
 II. fejezet:	 O'Neill tragédiaelfogásának elemei életmű- vének egyes szakaszaiban	 16
1.	Korai korszak. "Csira"-drámák	17
	Glencairn ciklus	18
	"Anna Christie"	24
	"Túl a szemhatáron"	26
	"Szőrös majom"	30
2.	A közvetlen hatás drámái	35
	"Vágy a szilfák alatt"	35
	"Különös közjáték"	42
	"Amerikai Elektra"	49
3.	Szintézis-drámák	65
	"Hosszú út az éjszakába"	66
	"Eljő a jeges"	74

III. fejezet: O'Neill tragédiaelfogása más kortársi elméletek összefüggésében	81
1. Lélektani irányzat. A zárt lélektani dráma. Az O'Neill-i életmű	81
2. A nyitott szocialista dráma	83
Visnyevszkij: "Optimista tragédia" .	84
3. A formai tragédia: a költői dráma	92
T.S. Eliot: "Családi összejövétel"..	94
4. Tragikus tréfák: abszurd dráma	103
Ionesco: "Székek"	109
IV. fejezet: Összefoglalás	119
Felhasznált irodalom	127
Megjegyzések	132

ELSŐ FEJEZET

O'NEILL TRAGÉDIAFELFOGÁSÁNAK ELEMEI

1. A GÖRÖG TRAGÉDIA HATÁSA

Az amerikai drámatörténészek általában 1916-tól számítják az önálló amerikai drámairodalom létrejöttét, attól a naptól, amikor az akkor még ismeretlen Eugene O'Neill megjelent Provincetown kisváros újonnan megalakult színházi társulatánál /Provincetown Players/ egyfelvonásos darabjaival.

Ekkorra már O'Neill előtt is egyre világosabban állt a drámaírói feladat: az ember örök tragédiájának bemutatása.

Már első, kisformátumu darabjaiban O'Neill célul tűzte ki maga elé egyrészt az amerikai dráma felzárkóztatását a korszerű európai színházművészetéhez, s ugyanakkor fel akarta oldani az általa oly nagynak tartott tragikus életszemlélet lényege, és a modern kor sajátosságai közötti ellentmondást, mellyel oly sok elődje - Ibsen, Strindberg, Csehov - is kísérletezett.

Bár műveit témában, művészi eszközökben a rendkívüli sokféleség jellemzi, a felvetett kérdésekre adott válaszokat több alkalommal, s mindig másféleképpen fogalmazta meg egyes műveiben, - mind életére, mind életművére a lázas útkeresés, a hiánytolt-sága jellemző - de a művek, témák, művészi eszközök sokféleségét a modern tragikus életérzés, mint alapkoncepció felé való törekvés fogja összefüggő egységbe.

A tragédia, mint műfaj nagysága, fennsége, értékrendje mellett a következőképpen foglalt állást egyik cikkében:

"Számomra csak a tragikumban van meg az a jelentős szépség, amely egyértelmű az igazsággal. Ami a legnemesebb, mindig az a legtragikusabb. Aki érvényesül, s utána nem tör tovább még nagyobb szabású célok felé, az a szellemi középosztályhoz tartozik.....Aki az elérhetőt kergeti, ítéljük arra, hogy hadd kapja meg, hadd tartsa meg ...csak az elérhetetlenért érdemes élni, halni, igyekezni. Aki reménytelenül is reménykedik, az szellemi jutalmul a csillagok közelébe kerül, a szivárvány lábához."

¹Benedek András: O'Neill, Gondolat, Bp. 1964. 90. o.

O'Neill véleménye szerint az író és a közönség tragikus szemléletének találkozása a legmagasabb fokon a görög tragédiákban valósult meg. Hogy a görög szellemiség szerves részét, a tragikumot feltámassza, és sajátos eszközökkel napjaink ellentmondásos színháza, közönsége számára átélhetővé tegye - ezt a célt tűzte ki O'Neill maga elé egész alkotói pályája folyamán.

Ez a jellegzetesség, a görög tragédiaelfogás alapvető vonásainak felélesztése, alkalmazása jelenti az O'Neill-i tragédiaelfogás egyik pólusát.

A klasszikus tragédia jelenti O'Neill számára az egyetlen igazi, értékes színházat:

"Az egyetlen igaz színházra gondolok, a régi korok színházára, a görögök és az Erzsébet-kor színházára... Arra a színházra gondolok, ami visszatért legmagasabbrendű és egyedül jelentős funkciójához: Templom, mely az élet költői tolmácsolását, és szimbolikus ünneplését nyújtja a mindennapos lélektompító harcban lelkiileg kiéhezett embernek, hogy létezzenek."¹

Az emberi tragédiák bemutatását a régi görögök egy egységes és általános érvényű jelkép, - és értékrendszer segítségével tudták megoldani, mely áthidalta, feltöltötte a színpad és a nézőtér közötti távolságot. Ennek helyén azonban modern korunkban űr tátong.

A XX. században már nem létezik egyetlen olyan vallás, vagy filozófia sem, amely egyértelműen képes lenne aktív, problémaérzékeny és problémamegoldó közösséggé formálni az írókat, a rendezőket, a színészt és a közönséget.

O'Neill egész életszemléletét, tragédiaelfogását, a műveinek alaphangját is ez a meghatározó élmény adta: a hit elvesztése. O'Neill modern korunkban szakadékot érzett ember és lét, ember és társadalom között, sőt ezt az ellentétet még felfokozzák az ember belső világában pusztító konfliktusok,

¹ A színház ma, Gondolat, Bp. 1970. 48. o.

melyeket oly szépen, összefoglalóan fejezett ki a "Jegyzetek a maszkokról" egyetlen mondatában:

"...az embert magányos külső életében a többiek maszkjai kísérik; belső magányát pedig önnön maszkjai üldözik vagy dulják fel."¹

Ez a kiábrándulás eredményezte, hogy mind egyéni életében, mind műveiben az új hitet, az új istent keresi, amely újra egységbe tömöríthetné az embereket, újra biztonságot, megnyugvást adhatna a szilánkokra zúzott emberiségnek, amelyben még az egyéneket is tudatos - tudattalan ellentmondások hasítják ketté.

Az emberiség evolúciója az ő hitében ellenkező előjelet kap: állandó hanyatlás, melynek hajdani csúcsa a görög társadalom, a görög kultúra volt, s jelenlegi mélypontja: modern korunk, istentelenségével, testet, lelket pusztító ellentmondásaival, értéktelenségével.

2. A MÉLYLÉLEKTANI KONCEPCIÓ HATÁSA

O'Neillnél az ősi, egységes világképet, filozófiát az emberi pszichikum általános, vagy általánosnak vélt törvényszerűségei helyettesítik, melyeket mélylélektani elemzéssel lehet a felszínre hozni.

"Vajon megoldható-e, hogy lélektani eszközökkel közelítsük meg a Végzet fogalmát a mai, istenekben nem hívó közönség előtt?"² - írja munkanéplőjába O'Neill 1926 tavaszán.

A modern pszichológia segítségével O'Neill áthidalni vélte azt a szakadékot, amely a színpadon folyó események és a nézőtérén helyet foglaló nézők között létezik.

Mivel a modern mélylélektannak ilyen alapvető, átfogó szerepe van O'Neill dramaturgiai rendszerében, ez a mélylélektani hatás adja O'Neill tragédiefelfogásának másik jelentős pólusát.

¹ A színház ma, Gondolat, Bp. 1970. 47. o.

² Benedek András: O'Neill, Gondolat, Bp. 1964. 91. o.

A modern lélektani alapfogalmak, a tudatalatti, a gátlások, elfojtott ösztönök, komplexumok az emberi élet meghatározó lényegének, összefonódó múltjának, jelenének, jövőjének hordozói, élet és halál urai lesznek.

Az ősi Végzet modern megfelelője O'Neillnél a tudatalatti, az ösztönvilág. Darabjaiban közösségformáló mítoszként az emberi pszichikum általánosnak kikiáltott törvényszerűségeit használta fel, ezek vették át a régi istenek, a sors, a Végzet szerepét.

Ennek a két pólusból összefonódó tragédiakoncepciónak a kialakításában Nietzsche, illetve a mélylélektan megteremtői, Freud és Jung hatottak nagy erővel O'Neillre. Tragédiakoncepcióját a Nietzsche-i alapmű, "A tragédia eredete", vallásos-filozófiai nézeteit a "Zarathustra" befolyásolták.

Nietzsche-t ugyan tizennyolc éves korában fedezte fel magának először, de jóval később, húsz év távlatából is úgy nyilatkozott "A tragédia eredetéről", hogy "nagyobb hatást tett rám, mint bármelyik könyv, amelyet eddig olvastam."¹

Nietzsche az addigi normák hamis voltának leleplezéséből indult ki filozófiájában.

Tézise szerint az emberi szellemben két erő mérkőzik egymással: a dionüszoszi és az apollói. A dionüszoszi erő az ösztönös, az irracionális, a primitív, míg az apollói erő az élet racionális, gondolati síkját képviseli. Ahhoz, hogy az ember méltósággal szembe tudjon nézni az élet tragikus igazságával, a szenvedéssel, a halállal, ehhez mindkét erőnek egyesülnie kell az emberi szellemben.

"...ugyhogy az apollói és dionüszoszi szellemek bonyolult viszonyát a tragédiában igazán a két istenség testvéries szövetségével kell jelképezni. Dionüszosz Apolló nyelvén beszél, Apolló azonban végül Dionüszoszen, amivel a tragédia és a művészet eléri legmagasabb célját."²

¹ Robert Brustein: The Theatre of Revolt, Methuen and Co. 1965. 329. o.

"... Has influenced me more than any book I've ever read."

² Sidney Finkelstein: Elidegenedés és egzisztencializmus az amerikai irodalomban, Kossuth, Bp. 1968. 76. o.

Az emberi szellemben viaskodó két erő, az ösztönös, primitív, illetve a tudatos szféra harcával Nietzsche már előrevetítette Freud és Jung mélylélektani koncepcióját, melynek hatása az O'Neill-i tragédiaelfogás második pólusát adja.

Jung szerint nyolcféle emberi tudattípus létezik, s ennek ellentétéképpen nyolcféle emberi tudattalan. A tudatos én az ember külső megjelenése, de ez csak álarc, amelyet a külvilág értelmei ellen hord. A belső valóság a tudattalan.

A külső és a belső valóság, tudat és tudattalan között állandó ellentmondás feszül. A cél: a belső valóság megértése, felszínre hozása, amely azonban egyúttal a hős elkerülhetetlen bukását, pusztulását okozza. Ez a mélylélektani koncepción alapuló drámák mechanizmusa.

Jung felfogásában a tudat és a személyes tudattalan alatt elhelyezkedő kollektív tudattalan súríti magában az Emberségre jellemző, általános érvényű törvényeket, az emberiség eddigi szellemi fejlődésének egész örökségét.

A tudatalatti meghatározó szerepének feltevésével O'Neill ki akarta küszöbölni azt a különbséget, amely a drámaíró és a közönség régi, vallási, filozófiai, eszmei egységén alapuló dráma, és a modern, a hitét veszített embert, kaotikus világot ábrázoló dráma között fennáll.

Egy istenek nélküli világban is - O'Neill szerint - így módon lehetővé válik a tragikus életszemlélet, a tragédia külső, és tartalmi vonásait magán viselő dráma kialakítása, mivel az O'Neill-i tragédiaelfogás második alkotóeleme, a mélylélektani törvények szerint a tudatalatti impulzusok jórészt általános érvényűek, s különösen azzá váltak a Jung-féle kollektív tudattalan koncepciójának bevezetésével.

O'Neill a tudatalatti univerzalitásának szerepéről vallott nézetét nemcsak drámaírói szereplőire, hanem a színházi nézőközönségre is vonatkoztatta, ösztönös megérzésüket fontosabbnak tartva, mint a darabok intellektuális megértését.

Ennek alapján O'Neill tragédiaelfogásában ugyanazok a tudatalatti impulzusok üsztönnik, mozgatják az egyes szereplőket, s a nézőket is, egyetlen eszmei közösséggé formálva őket. Ily módon nyerheti vissza O'Neill tragédiaelfogásában a dráma ősi, közösségi funkcióját.

3. A KÉT ELEM SZINTÉZISE O'NEILL TRAGÉDIAELFOGÁSÁNAK LÉNYEGES PONTJAIBAN: SORS-KONCEPCIÓ, HALÁLHOZ VALÓ VISZONY, SZIMBÓLUMRENDSZER, DARABSTRUKTURA, KÓRUS ALKALMAZÁSA.

O'Neill tragédiaelfogásának két pólusát a görög tragédia közvetlen hatása, és az ezt kiegészítő mélylélektani hatás alkotják. O'Neill tragédiaelfogásában a két elem egymás szintézisében, egymást kiegészítve található meg.

A két elem szintézise mutatható ki az O'Neill-i tragédiaelfogás lényeges pontjainak, jellegzetességeinek vizsgálatával, az O'Neill-i sorskoncepció, a halál szerepe, a darabok szerkezete, szimbólumrendszere, a modern kórus vizsgálatakor is.

Sorskoncepció

Valamennyi kor tragédiaelfogásában központi helyet foglal el a Sors problémája.

O'Neill az életet magát, mint az emberhez ellenséges, elidegenedett viszonyt fogja fel, a Sorsot könyörtelennek tartva, amely az ember létét, emberi mivoltát, s a szervesen hozzátartozó reményeket, vágyakat fenyegeti. Ez a motívum végigvonul egész munkásságában, az "Anna Christie"-től egészen a "Hosszú út az éjszakába" Mary Tyrone-jáig.

"Mary: Egyikünk sem tehet arról, amit az élettől kap. Megkapjuk a magunkét, és még meg sem értjük, és ha egyszer megkaptuk, attól fogva nem tudunk ugyanazok lenni, akik voltunk. Végül

minden elválaszt már attól, ahogyan élni szeretnénk, és örökre elvesztettük valódi önmagunkat." ¹

O'Neill sorskonceptiójában az előbb látott előre elrendeltetés ellentétét pólusa, a szabad akarat is megtalálható. Eszerint az ember bizonyos függetlenséggel, szabad akaráttal rendelkező lény, aki aktív előidézője, kiváltója sorsának, aki tetteiért felelősséggel tartozik.

Sorskonceptiójában tehát O'Neill jórészt a klasszikus ember-isten viszonyt testesítette meg, mely az ellentétes kapcsolatok egységén alapult. Egyrészt az ember sorsa, a szenvedés, a halál előre elrendeltetett, egy bizonyos transzcendens erő /Isten, Istent helyettesítő rend, vagy a modern ekvivalens, az ösztönök, a tudatalatti szférája/ irányítja életünket, tetteinket. Másrészt az ember saját szabad akaráttal, felelősségérzettel rendelkező lény. ²

O'Neill sorskonceptiója egyrészt "a modern pszichológiai determinizmus, másrészt a klasszikus ósi, görög vagy ír fatalizmus keveréke." ³

Halálhoz való viszony

O'Neill szereplőinek a halálhoz való viszonya is kettős a primitív felfogáshoz hasonlóan, mely szerint a halál egyben ellentétét, az újjászületést is magában hordozza.

O'Neill műveiben a halál nem úgy jelentkezik, mint a bűnök méltó büntetése, az élet lezárása, hanem az ósi felfogáshoz hasonlóan összetettebb módon: a hősök egyrészt félnek a

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 323. o.

² ld. "Amerikai Elektra" elemzésénél.

³ Egil Törnquist: A Drama of Souls, Uppsala, 1968. 17. o.

"... a blend of modern psychological determinism and ancient popular fatalism, Greek or Irish."

haláltól, másrészt várják, s mint egy bizonyos Megváltót üdvözlük.

Ez a motívum is végigvonul az O'Neill-i műveken a korai Glencairn ciklus Yank-étől egészen az "Eljő a jeges" anarchistájáig, Larry Slade-ig. Ez a jellegzetes halálkonceptió jut érvényre a "Különös közjáték"-ban, Nina vallomásaiban is:

"Mert az életet úgy kellene látnunk, hogy az a vajudó Istenanya gyötrelmében termett. Akkor megérténénk, miért örököltük mi, az ő gyermekei, mindannyian a kint, hiszen tudnánk, hogy életünk ritmusa együtt ver az ő nagy szívével: azt is a szeretet és szülés agóniája gyötri. És úgy éreznénk, hogy a halál pedig újra egyesülés ővele, visszaolvadás az ő lényébe, hogy vérünk ismét az ő vére, békénk az ő békéje legyen!"¹

Későbbi drámaiban, melyekben műveinek gondolati-technikai szintézisét adja, tragikus sorsú szereplőinek nem adja meg ezt a végső jogot, ezt a kiváltságot, a halálban való megkönnyebbülést, feloldódást. Szereplőit arra kárhoztatja, hogy tovább viseljék tragikus sorsukat, életük gyötrő feszültségeiben őrlődjenek továbbra is. /Ephraim Cabot, Lavinia Mannon, Tyrone család/.

A halálhoz való kettős viszony legszebb megtestesülése az "Amerikai Elektra" c. dráma tragikus sorsú testvérpárja, Orin és Lavinia Mannon. Amikor Orinben megfogán az öngyilkosság gondolata, így kiált fel:

"Ezzel igazságot szolgáltatnánk - most anya helyett beszéltél! Ő szült belőled! /Ez a gondolatmenet egyre jobban megbűvöli./ Ugy van! Ez az út vezet a békességhez - őhozzá - az elsüllyedt szigetemhez.... A halál is sziget, a békesség szigete - anya vár majd ott rám..."²

Az ellenkező pólust Lavinia Mannon képviseli, akinek O'Neill nem adja meg a halálban való megbékélés, megtisztulás jogát...

"... Itt élek majd egyedül a halottakkal, érzöm tovább a tit-

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 145. o.

² E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974.II. 455. o.

kaikat, elviselem hazajáró lelküket, amíg meg nem fizetek mindenért, amíg el nem fogy az étok - akkor aztán meghalhat majd az utolsó Mannon-ivadék!"¹

Darabstruktúra

Drámainak strukturájával az óstragédiával való közösséget, a tragikus totalitást, a Végzet kikerülhetetlenségét kívánta az író kifejezni.

Darabjainak jellegzetes szerkezete: az önmagába visszatérő kör, melynek gyökereit az óstragédia születésénél kell keresni.

A tragédia a természet örök megújulásának diadalát jelentette az ősi társadalomban. A halál nem egyszerűen valami réginek, elavultnak, idejétmúltnak a lezárása, - hanem az új kezdete is volt egyuttal, s ez olyan természetességgel következett be, mint ahogy tél után tavasz, éjszaka után nappal jön.

Az élet állandó körforgásban halad tovább: a halál után új élet fakad, majd ismét a halál jön, s ez az ismétlődés alkotja a lét örökkévalóságát.

Az élet és halál, e két ambivalens pólus összefonódásával az emberi lét, a világ más ellentétei, végletei is, szerelem és gyűlölet, erő és gyengeség, fény és sötétség összekapcsolódnak az O'Neill-i drámák strukturájában.

A darabok szerkezetét, az önmagába visszatérő kört az ellentétek összefonódásán túl a szereplőknek s magának az írónak a személyes vágya is indokolja: a kezdethez, a régi, elveszett harmóniához, értetlenséghez való visszatérés vágya.

O'Neill drámái maguk is egy kört zárnak be, hiszen alkotójuk pályája realista darabokkal indult, s a tartalmi, formai, technikai kísérletezések korszaka után, realista darabokkal is záródott be.

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 467. o.

Szimbólumrendszer

O'Neill egész alkotói pályáján igen gazdag, a komplex szimbólumrendszer vonul végig, melyek a tragédiák alapját képező ambivalens viszonyulások megtestesítői.

Ezek az ismétlődő hang- és fényhatások a Végzet kikerülhetetlenségét sugallva, a klasszikus tragédiák jósfigurájának előrejelző szerepét is betöltik.

Ehhez a klasszikus tartalomhoz modern tartalom, a tudatalatti motívumok feltárása, felszínre hozása is kapcsolódik.

A primitív színjátszáshoz hasonlóan O'Neill is igen nagy jelentőséget tulajdonít darabjaiban az úgynevezett "kellék"-eknek. Nézete szerint a jó drámaírónak ki kell használnia nemcsak a dialógusokat, monológokat, hanem a szüneteket, a színpadi csendet, a díszlet, a jelmez, a szereplők külső vonásai, magatartása, csoportosítása kínálta lehetőségeket - drámai, tragikus alaphangulatot kell teremteni.

A primitív népek színjátszásához hasonlóan az O'Neill-i dramaturgiában is fontos szerep jut a jelmezeknek, a mozgásnak, táncnak, éneknek, pantomimnak.

A maszkok, álarcok használata, vagy a funkciójában ennek megfelelő maszkyszerű arcok, bábszerűen mozgó figurák megjelenítésével O'Neill ismét a két tragédiaalkotó tényezőt, az ősi tragédia és a mélylélektan hatását hozza egyensúlyba.

"Bennem egyre szilárdabb az a meggyőződés, - írja O'Neill a "Jegyzetek a maszkokról" c. tanulmányában, - hogy végső soron a maszkok használatát tekintjük majd a legszabadabb megoldásnak a modern drámaírónak abban a problémájában: hogyan fejezheti ki a lehető legnagyobb drámai tisztasággal és gazdaságos eszközökkel a léleknek azokat a mély, rejtett konfliktusait, amelyeket az alapos pszichológiai kutatások feltárnak előttünk."¹

¹ A színház ma, Gondolat, Bp. 1970. 45. o.

A kórus alkalmazása

A görög tragédia és a mélylélektan hatásának szintézise valósul meg a másik, jellegzetes O'Neill-i vonásban, a kórus alkalmazásában is.

A klasszikus tragédiák kórusát formálisan nem, de a "Holdfény a Karib tengeren"-től kezdve, funkcionálisan szinte valamennyi művében megvalósítja O'Neill.

A kórus nála általában különböző nemzetiségű, különböző társadalmi osztályokból álló emberi közösség /tengerészek, szomszédok, városlakók kórusa/, akik a klasszikus kórushoz hasonlóan kommentálják, magyarázzák az eseményeket, felszínre hozzák az események mozgatórugóit, felszínre kerül a tudatalatti tartalom. Ezáltal a kórus a nézők és a színpad közötti összekötő kapocs funkcióját tölti be.

Egyes O'Neill drámákban a kórus meg sem jelenik a színpadon: a kórus funkcióját a szereplők kimondott belső gondolatai töltik be, amelyek hosszúra nyúlt monológok formájában valósulnak meg.

Ezzel a technikával O'Neill a kórus megjelenítésének teljesen új lehetőségét teremtette meg a "Különös közjáték" és a "Hosszú út az éjszakába" c. darabokban.

A modern kórus funkcionálását, a görög tragédia és a mélylélektani hatás legmagasabb fokú szintézisét a kórus alkalmazásában az "Eljő a jéges" c. darab adja.

O'Neill igen gazdag alkotói pályát tett meg. Negyvenhat műve maradt ránk, ezek közül húsz egyfelvonásos, huszonhat pedig három, illetve többfelvonásos, egész estét betöltő darab.

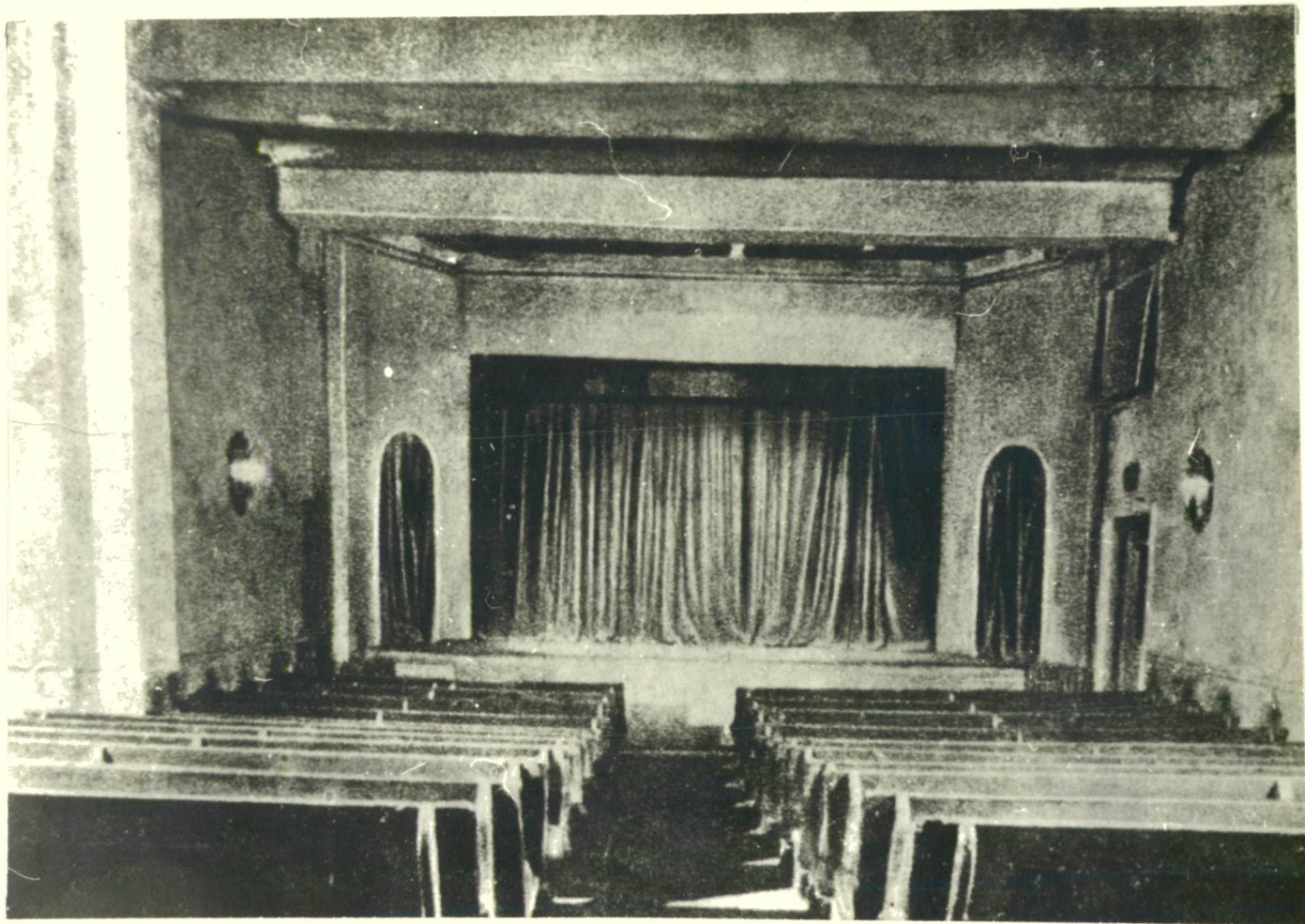
O'Neill valamennyi műve egy centrális probléma, az ember és világ kapcsolatának alapvető problémája köré épül fel, valamennyi esetben új és új eszközökkel új és új feleleteket ad a központi kérdésre.

Ezeket a drámákat azonban az egységes tragédiakoncepció, s annak lényeges elemei egységes életművé teszik.

A tragédiaelfogás kialakulása, fejlődése szempontjából O'Neill életműve három szakaszba sorolható. A legjobbnak, a legteljesebbnek késői drámáit tartják /"Eljő a jeges", "Hosszú út az éjszakába"/. Ezek a drámák alkotják műveinek, tragédiaelfogásának gondolati-technikai szintézisét.

A második korszakhoz tartozó drámák /"Vágy a szilfák alatt", "Különös közjáték", "Amerikai Elektra"/ az ugynevezett közvetlen hatás drámái, amelyekben a két tragédiaalkotó faktor, a görög tragédia, és a mélylélektani koncepció hatása a legközvetlenebbül, a legnyilvánvalóbban érvényre jut.

Korai műveinek ismerete sem érdektelen számunkra: mintegy előtanulmányok ezek, amelyek embrionális állapotban magukban hordják az érett, kiteljesedett művek szinte valamennyi elemét, s tartalmi, technikai, eszköz és stílusbeli változatosságukkal az író későbbi kiteljesedtségének hordozói voltak.



A New York-i Provincetown Playhouse nézőtere /1916/

M Á S O D I K F E J E Z E T

O'NEILL TRAGÉDIAFELFOGÁSÁNAK ELEMEI ÉLETMŰVÉNEK EGYES SZAKASZAIBAN

A tragédiaelfogás szempontjából jelentős O'Neill-i művek három csoportba sorolhatók, aszerint, hogy milyen arányban, ill. milyen mélységben viselik magukon a szerzői tragédia-koncepció általam legfontosabbnak tartott két fő alkotóelemének, - a görög tragédiának, ill. a freud-i, young-i mélylélektani koncepciónak - a hatását.

1. KORAI KORSZAK. "CSIRA-DRÁMÁK";

GLENCAIRN CIKLUS, ANNA CHRISTIE, TUL A SZEMHATÁRON,
SZŐRÖS MAJOM

Korai művei egy első, kezdeti stádiumot képviselnek a tragédiaelfogás kialakulása szempontjából: a jellegzetesen O'Neill-i vonásokat, a görög tragédia és a mélylélektani koncepció közvetlen hatását még nem mutatják, mint későbbi művei, pl. a "Vágy a szilfák alatt", az "Amerikai Elektra", vagy a "Különös közjáték", de csirájában, s elsősorban a darabok alaphangulatában magukban hordozzák azokat az elemeket, amelyek a későbbi érettebb, letisztultabb tragédiaelfogásban találhatók meg, magasabb fokot képviselve. Ezért nevezhetjük első korszakának műveit "csira"-drámáknak.

A tragédiaelfogás szempontjából vizsgált első korszakának tárgyalásánál a következő darabokat elemeztem: a négy egyfelvonásosból álló Glencairn ciklus, az "Anna Christie", a "Túl a szemhatáron", majd a "Szőrös majom" c. drámák.

Az egyfelvonásosokban felvázolt tragédia-alapkonceptió, s a megjelenítéshez felhasznált művészi eszközök első korszakán belül is továbbfejlődnek, a már egész estét betöltő "Anna Christie" és a "Túl a szemhatáron" c. darabokban.

Az első korszak végét, a lélektani elem belépését az O'Neill-i tragédiakoncepcióba, s egyúttal a formai útkeresés kezdetét jelzi a "Szőrös majom" c. darab, amely azonban alapgondolata, egységes alaphangulata, s bizonyos formai jellegzetességei alapján még az első, a korai korszak művei közé sorolható.

GLENCAIRN CIKLUS

A Glencairn-ciklus darabjait, mint az O'Neill-i tragédiafelfogás kialakulásának kezdeti fázisát, így jellemzi Joseph O'Neill egyik tanulmányában:

"Korai műveiben, elsősorban a Glencairn-ciklusban O'Neill egy egyetlen, tragikus alaphangulatot szándékozott megteremteni és fenntartani." ¹

A ciklushoz tartozó négy művet alaphangulatában a tenger, mint jelkép fogja össze. A tenger itt mély, szimbolikus értelmezést nyer, akár a görög mondavilágban, magához csalja, s aztán nem eresztí, elpusztítja áldozatait. Ezzel az író azt a gondolatot sugallja, hogy a modern végzet épp olyan vak és kegyetlen, mint az ókori hősök végzete volt, csak éppen minőségében változott, degradálódott: ott fennséges, isteni eredetű, most öröklött bűnök, betegségek, ital, szenvedély a neve.

A sors ezekben a balladaszerű művekben, a görög tragédiához hasonlóan, mint központi motívum jelenik meg, s a Végzet elkerülhetetlenségét ábrázolva O'Neill itt először él az atmoszféra-teremtés olyan eszközeivel, amelyek majd a második és végül a harmadik periódusában teljesebben ki igazán. /Speciális szimbólumrendszer, hang és fényhatások, a szereplők külső-belső vonásainak jelentéstartalma, ezek változásai a darabok folyamán, a szereplők csoportosítása, a helyszín, az idő és tér ábrázolása./

A klasszikus tragédia univerzalitását a korai művekben

¹ Joseph P. O'Neill: The Tragic Theory of E. O'Neill. Univ. of Texas 481. o. 1963.

"In his early works, especially the Glencairn plays, O'Neill primarily seeks to create and sustain a single tragic mood."

is többféle eszközzel próbálja meg elérni az író: egyrészt a rá jellemző speciális drámaszerkezettel, a körformával sugallja az ellentétes pólusok, élet és halál, újjászületés és elmúlás, öröm és bánat egymásbafonódását, az örök körforgást, másrészt az egyes motívumok ismétlésével, párhuzamos szituációk és párhuzamos jellemek alkalmazásával éri el ugyanezt a hatást.

A ciklus matrózai csaknem valamennyien különböző nemzetiségeket képviselnek: Driscoll ír, Smitty angol, Max, Olson svéd, Paul norvég, Iván orosz származású.

A különböző nemzetiségű, de közös életben, közös tragikus sorsban osztozó szereplőkkel O'Neill célja kettős: egyrészt az univerzalitás érzését sugallja, másrészt darabjai jellegzetesen amerikaiak, amerikai tragédiák is lesznek: a különböző nemzetiségekkel az amerikai civilizáció nagy olvasztókohóját is jelzi.

A ciklus egyes darabjai: "Utban Cardiff felé", /Bound East for Cardiff"/, "Hosszú az út hazáig", /"The Long Voyage Home"/, "Veszélyes övezet", /"In the Zone"/, s a sorozat utoljára írt, bár cselekménye alapján első darabja, a "Holdfény a Karib-tengeren", /"The Moon of the Carribbees"/.

UTBAN CARDIFF FELÉ /1914/

Az "Utban Cardiff felé" című darabban két alapvető emberi viszonyt ábrázol az író: Yank, a haldokló matróz viszonyát az élethez és a halálhoz, a lét ambivalens, de a tragédiaelfogásban szorosan összefonódó pólusaihoz.

A tragikus sorsú Yank halála előtti utolsó pillanataiban sokkal letisztultabban, intenzívebben érez és gondolkodik, megragadja a lét, s "az életentuli nyomasztó, kifürkészhetetlen erők" lényegét, így a darab tragikus totalitást nyer.¹

1

Cole, Toby: Playwrights on Playwriting. The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco. Hill and Wang, New York, 1960. 234. o.

"... the impelling, inscrutable forces behind life..."

Yank megadja magát sorsának, elfogadja a halált, s azt, mint megváltást, megnyugvást várja. Ezzel előrevetít oly nagyszerű, későbbi tragikus O'Neill-figurákat, mint Robert Mayo, Orin Mannon, Edmond Tyrone.

"Épp arra gondoltam, hogy nem is olyan rossz, mint ahogy az emberek gondolják - meghalni..." - vall a halálról Yank.¹

Az élet tragikuma tehát feloldja a halál szörnyűségét, a két ellentétes pólust a klasszikus tragédia megkövetelte egyensúlyba hozza. Ugyanakkor a halál is megszépíti, megnemesíti az életet, a haldokló matróz legszebb, legemberibb tulajdonságait hozza felszínre: bátorságát, a tartalmas emberi kapcsolatok, az igazi barátság utáni vágyát.

A tragikus alaphangulat megteremtését és fenntartását két jellegzetesen O'Neill-i szimbólum segíti elő ebben a műben: a köd és az ismétlődő hanghatások, amelyek a modern Végzet kikeverülhetetlenségét jelentik.

A köd többjelentésű, komplex szimbólum. Funkciója, a Sors elkerülhetetlensége atmoszférájának megteremtésén kívül: a világhoz való ambivalens viszonyulás megtestesítése. Egyrészt: bizonytalenná, érzékelhetetlenné, elidegenedetté teszi a világot, elfedi, eltakarja a világot, s önmagunk, az ember belsőjében, mélyében szunnyadó lényegét. Ebből a funkcióból következően, mint egy álarc, megvédi, megóvja az embereket a hozzájuk ellenségesen viszonyuló környezettől. Ebből következik a köd másik funkciója, azaz, a halál közeledtét jelezve, a halálban való megnyugvást, megbékélést sugallja.² /Ennek a koncepciónak a kiteljesedését harmadik korszakában, a "Hosszú út az éjszakába" c. darabban fogjuk majd látni./

Az "Utban Cardiff felé" sűrű ködben indul, s csak a Yank halála előtti pillanatban oszlik el a köd, a haldokló megbékélését, belenyugvását jelezve. Yank utolsó, gyönyörű látomása, a "szép, gyászruhás hölgy"³ ezt a belenyugvást fejezi ki. A rea-

¹ O'Neill: The Long Voyage Home. Seven Plays of the Sea. Random House, New York, 1946. 48. o. "I was just thinkin' it ain't as bad as people think - dyin'."

² ld. "Hosszú út az éjszakába" elemzésénél.

³ O'Neill: The Long Voyage Home. Seven Plays of the Sea. Random House, New York, 1946. 54. o. "a pretty lady dressed in black."

litás síkján ez nem más, mint a csillagfényes éjszakai égbolt.

Igy fonódik össze a darabban nappal és éjszaka, álom és realitás, élet és halál, elmulás és megnyugvás, a klasszikus tragédiák által követelt egyensúlyt teremtve.

A tragikus alaphangulatot teremtő és fenntartó másik tényező, a Sors kikerülhetetlenségét sugalló ismétlődő hang, ill. fényeffektusok. Ezek a hatások az atmoszférateremtésben játszott szerepükön túl előrevetítik, mintegy megjósolják a hős végzetét, tragikus sorsát, melynek be kell teljesednie. Ily módon ezek a mechanikus, auditív, illetőleg vizuális hatások veszik át O'Neill-nél az ókori tragédiákban hasonló előrejelző funkciót betöltő jósfigura szerepét. Ezek a hatások az egyes darabokban különböző formában jelennek meg. Ilyen hatás például a hajófüty, a ködkört, éneklés, rituális dobolás, vagy jelen esetben, az "Utban Cardiff felé" c. darabban a hajóharang megkondulása.

Amikor Yank közelgő haláláról beszél, de nem meri kimondani a "halál" szót, barátja, Driscoll, bár ő maga sem hiszi, de vigasztalásképpen ilyen kijelentést tesz:

"Ne is gondolj ilyen dolgokra. - /A hajóharang nyolcszor megkondul./¹ Ily módon, a hajóharang, a lélekharang állandó megkondulásával fejezi ki az író a darab folyamán a halál állandó jelenlétét, a végzet kikerülhetetlenségét.

HOSSZU AZ UT HAZÁIG /1917/

A "Hosszú az út hazáig" hőse, Olson, két ellentétes elemi erő vonzásának feszültségében él: ezek a tenger és a szárazföld, amelyeknek ellentéte a későbbi darabokban is megjelenik. /"Tul a szemhatáron", "Anna Christie"/.

A tenger és a szárazföld ellentéte a valamennyi O'Neill darabban jelenlévő ambivalens élet és halál viszonynak felel meg. Az előbbi darabban jelenlevő ködnek, amely a halál előfutára, a a valóság elől való menekülésnek a jelképe volt, itt

1

O'Neill: The Long Voyage Home. Seven Plays of the Sea. Random House, New York, 1946. 43. o.

"Don't be thinkin' such things! /The ship's bell is heard heavily tolling eight times./"

az alkohol okozta mámor, az emberi szellem "elkődösítése" felel meg.

A ciklus négy darabja közül ez az egyetlen, amelyben a tragikus irónia dominál, s így tulajdonképpen a klasszikus görög trilógia melletti szatirjátékok funkciójának felelhet meg. Magának Olsonnak az utolsó szavai is, mielőtt eszméletét veszítené, "hazamegyek"², irónikusnak, s tragikusan látnokiak is egyszerre, hiszen a "hazatérés" végső jelentése - a halál. Ez az irónia csak fokozódik, amikor tudomást szerzünk Olson további sorsáról, arról, hogy az Amindrára vitetik, ahol egyszer már szolgált, s "a legrosszabb hajó, amely valaha is járt a tengeren."²

Az események ismételtetésével az író a bűvös kört, a Végzetet érzékelteti, amelyben a szereplők élnek, s amelyből nem tudnak kitörni.

"Minden utam végén haza szeretnék menni. De ahogy partra szálllok, iszom egyet, aztán sokat, részeg leszek, elköltöm az összes pénzesemet, és ismét tengerre kell szállnom." - így tesz vallomást Olson.³

A tragikus irónia, s a Végzet kikerülhetetlenségét jelző ismétlődések tetőpontja a darab befejezése, amikor Olson elbukása után a matróztársak ismét visszatérnek a kocsmába, s Driscoll ismét ir whiskyt rendel, ugyanugy, mint megérkezésükkor, a darab elején. Ezzel az ismétlődéssel a kör bezárul, a tragikus végzet beteljesedik.

¹ O'Neill: The Long Voyage Home. Seven Plays of the Sea. Random House, New York, 1946. 79. o. "I go home."

² Uo. 79. o. "I know dat damn ship - worst ship dat sail to sail to sea."

³ Uo. 77. o. "I mean all time to go back home at end of voyage. But I come ashore I take one drink, I take many drinks, I get drunk, I spend all money, I have to ship away for other voyage."

HOLDFÉNY A KARIB TENGEREN /1917/

A "Holdfény a Karib tengeren" c. darabban is jelen van az élet és halál ellentéte, s ezt a hajó és a szárazföld ellentétével érzékelteti az író: a fedélzeten élénk és hangos élettevékenység folyik, a part ugyanakkor kihalt és csendes. A szárazföld hangja csak fájdalmas énekként szűrődik be a hajóra. A zaj felerősödik, majd lecsendesedik, ezzel az eszközzel az emberi érzések felkavarodásának, majd megnyugvásának, a felszines, zajos élet, s az élet mélyebb jelentése, az életet követő végső megnyugvás, a halál ritmusát érzékelteti O'Neill.

Ennek a darabnak új formai jellegzetessége a kórusjelenetek alkalmazása.

A kórus a klasszikus tragédiákban fontos szerepet játszott. Egy vallási-eszmei közösséget képviselt, s a tragédiaíró részéről a kórus alkalmazása a színpad és nézőtér közötti kapcsolatot szorosabbra fűzésének eszköze volt.

A klasszikus tragédiában alapvető fontosságú kórus O'Neill sok darabjában megtalálható. A matrózok e darabban is a klasszikus funkciónak megfelelően egy egységes közösséget alkotnak, mely az adott kérdésekben egységes véleménnyel bír. A kórus vezetője - az előénekes - Driscoll.

Amikor Paddy felveti a tisztességtelen ötletet, hogy minden fizetség nélkül vegyék el az asszonyoktól az italt - a tengerész-kórus egyértelműen elítéli őt: "A tömeg: Mocskos tolvaj! Ugy van!"¹

Másik, ehhez hasonló kórusjelenet, amikor Driscoll, a kórus vezetője elmagyarázza a fizetés bonyolult módját. Ebben a szituációban is egyöntetűen válaszol, nyilvánít véleményt a kórus.

"Igen. Világos, mint a nap. Rendben Drisc. Rendben."²

1

O'Neill: The Long Voyage Home. Seven Plays of the Sea. Random House, New York, 1946. 14. o. "The Crowd: Dirty thief! Dot's right!"

2

Uo. 16. o. "All: Yes - Clear as day - Aw right, Drisc, - Righto."

A kórusjelenetek alkalmazásánál ez a darab csak az első lépcsőfokot jelenti. Megjelenik még a modern kórus a későbbi darabokban is, fontos szerepet játszik a "Szőrös majom"-ban, jelen lesz a "Vágy a szilfák alatt"-ban, az "Amerikai Elektrá"-ban, végül az "Eljő a jéges"-ben teljesedik ki igazán.

ANNA CHRISTIE /1920 /

Ezek az egyfelvonásos, tengerről, tengerészekről szóló Sorsközpontú, és a tragikumot elsősorban alaphangulatukban hordozó drámák mintegy előgyakorlatok voltak a hasonló alapkoncepciójú, de már egész estét betöltő "Anna Christie"-hez, és a "Túl a szemhatáron"-hoz.

Az "Anna Christie" egységes alaphangulatában, szereplőinek hasonló sorsával is nagyfokú rokonságot mutat a Glencairn ciklus darabjaival, különösen a "Hosszú az út hazáig" cíművel.

Ennek hőiséhez, a svéd Olsonhoz hasonlóan Chris Christopherson is mindent megtesz, hogy el tudjon szakadni a tenger-től, amely tragikus Végzetét jelenti.

A két főszereplő képviseli az előző darabokhoz hasonló két ellentétes koncepciót: Anna életét a lét egyik pólusát jelentő szárazföld tette tönkre; ott vették el ártatlanságát, szennyezték be testét-lelkét. Az ő számára a lét másik, ellenkező pólusa a tenger, ez az egyszerű, de primitívségében tiszta élet, amely valóságos purgatórium: megtisztítja, feloldozza őt bűneitől.

Chris, az öreg tengerész számára a pólusok felcserélődnek: az emberi élet elrontója, a könyörtelen Végzet megtestesítője a tenger, "ez a vén ördög"¹, míg Olsonhoz hasonlóan, a szárazföldi élet, mint megváltás iránt vágyakozik.

Hasonlóan ellentétes Anna és Chris viszonya a másik, jellegzetesen O'Neill-i motívumhoz, a ködhöz is.

1 Benedek András: O'Neill, Bp. 1964. 45.o.

"Köd, köd, köd - mondja Chris kapitány - átkozott idő. Nem látod, merre mégy, nem tudod.... Csak ez a vén ördög, ez a tenger, ez tudja."¹ Anna viszonya ködhöz éppen ellentétes, szereti a ködöt, mert úgy érzi, megtisztítja, megváltja őt.

Létszólag a darab tragikumának mond ellent az a tény, hogy O'Neill-t a darab bemutatása után sokan vádolták azzal, hogy a dráma befejezése, Chris beleegyezése Mat és Anna házasságába a tragédiákra sohasem jellemző kompromisszumot, happyendet jelent.

O'Neill azonban itt sem ír happyendet: drámája tragikus befejezést nyer. A befejezésben domináló tragikumnak két bizonyítéka van.

Az élet értelme, vagy értelmetlensége, élet, vagy halál, tragikum vagy happyend kérdésében az első bizonyíték az O'Neill-i művekben alapvető fontosságú köd-szimbólum. Ez egyúttal a darab kör-strukturáját, a tragédiákra jellemző ellentétes pólusok összefonódását, egyensúlyát is biztosítja.

A darab erősen ködös idővel indul, s a harmadik felvonás egy rövid, napsütéses periódusa után ismét sűrű köd ereszkedik alá. Ez a folyamat áttételesen maga az élet teljessége: a rövid ragyogás, boldogság, harmónia után a köd megjelenése az elmulás, a halál közeledtének felel meg. Konkrétan, a darab strukturáját tekintve is, és áttételesen is az újra leereszkedő köddel a kör bezárul: a család tragikus végzete ismétlődik meg újra Anna sorában is.

A darab tragikumának másik bizonyítéka, hogy az "Anna Christie"-ben jelenik meg O'Neill-nál először a könyörtelen végzet által sújtott család motívuma, amelyet azután a "Vágy a szilfák alatt", "Amerikai Elektra" és a "Hosszú út az éjszakába" c. darabokban bont majd ki az író a maga teljes tragikus nagyságában.

A Christopherson családra tragikus Végzet nehezedik.

¹ Benedek András: O'Neill, Bp. 1964. 45. o.

Sorsuk a klasszikus tragikus hősök sorsához hasonlóan egyéni és általános vonásokat is hordoz.

"... a svéd partokon, falunkban valamennyi férfi tengerre száll. Mást nem is tehetnek. Apám az Indiai-óceánon, egy hajó fedélzetén halt meg. A tengerbe vetették. Három idősebb fivérem is hajóra szállt. Aztán én is, anyám teljesen egyedül maradt. Mindannyian úton voltunk, amikor meghalt. /Szomorú szünetet tart/. Két fivéremnek nyoma veszett egy halászhajón. A te két testvéred is vízbe fulladt...."¹ - vall Chris családjuk sorsáról.

A tenger = Végzet sorscsapásainak ezen ismétlődésével a Christopherson családban az író a Végzet sújtotta család fogalmát, a Végzet kikerülhetetlenségét sugallja. Anna számára sem lesz tehát kegyelem: ő is a Christophersonok tragikus életét fogja élni, akárcsak apja, anyja, testvérei.

TUL A SZEMHATÁRON /1918/

Az "Anna Christie"-hez hasonlóan, a lét két ellentétes pólusa, tenger és szárazföld vonzása, tágabb értelemben álom és valóság, élet és halál feszültsége található meg a "Tul a szemhatáron" tragikus testvérpárjában, Andrew és Robert Mayo figurájában is.

A darab a "Holdfény a Karib tengeren"-hez hasonlóan egy sajátos ritmikai kísérletezés. Ezáltal is a Glencairn ciklus darabjaihoz kerül közel.

Az írói szándék egy, az "American Magazine"-ban megjelent interjúból válik világossá.

¹ Doris V. Falk: Eugene O'Neill and the Tragic Tension, Rutgers Univ. Press, New Brunswick, New Jersey, 1958. 40. o.

"... all men in our village on coast Sweden go to sea. Ain't nutting else for den to do. My fa'der die on board ship in Indian ocean. He's burried at sea... Den my tree bro'der, older'n me, dey go on ships. Den Ay go, too. Den my mo'der, she's left all'lone Ve vas all away on voyage when she die. /He pauses sadly./ Two my bro'der dey gat lost on fishing boat same like your bro'ders vas drowned."

"A Tul a szemhatáron-ben három felvonás van, mindegyik két-két színből áll. Az egyik szín kívül, a szabadban játszódik, ez az ember vágyait, álmait szimbolizálja, a másik jelenet belül, a házban játszódik: a horizont eltűnt, s ez azt szimbolizálja, ami az ember és álmai közé ékelődik. Ezzel a módszerrel ritmust szerettem volna teremteni: a vágyakozás, és a vágyak elvesztésének ritmusát."¹

Ezzel a módszerrel O'Neill a klasszikus tragédiához közelíti művét. A ritmus, annak a nézőre gyakorolt hatása, s az előző darabokhoz hasonlóan a sűrített, tragikus atmoszféra megteremtésével az író célja az volt, hogy nézőjét - a klasszikus tragédiáírók célkitűzéséhez hasonlóan - a darab részévé tegye, érzelmeit intenzívvé tegye, felkavarja, majd megnyugtassa a tragikus egyensúly helyreállításával.

A darab témájával is az eddig vizagált művekhez kötődik: Yankhoz, Olsonhoz, Chrishez és Annához hasonlóan, életét mindhárom főszereplő alapvetően elhibázta.

Ruth boldogtalan a szerelemben, Andrew is, Robert is alapvetően rosszul választanak, amikor egész életük lefolyása és végső színtere felől kell döntenükhöz. Andrew az érvényesülésért folytatott harcában eladja "lelkét", s az álmodozó Robert is életében nem, csak halála után tudja elérni alapvető célját: megtudni a létezés nagy titkait, túljutni a szemhatáron.

"Az én életem egy nagy tévedés, Ruth élete szintén.....De a tied a legnagyobb tévedés. Andrew, hármunk közül.....Teremtő voltál, míg szeretted a farmot. Te és az élet harmonikus

¹ Doris V. Falk: Eugene O'Neill and the Tragic Tension. Rutgers Univ. Press, New Brunswick, New Jersey, 1958. 65. o.

"Beyond the Horizon has three acts, each consisting of two scenes. One scene is out of doors, showing the horizon, suggesting man's desire and dream. The other is indoors, the horizon is gone, suggesting what has come between him and his dreams. In that way I tried to get rhythm, the alternation of longing and loss."

kapcsolatban voltak egymással. És most --- milyen távol kerültél az igazságtól... Ezért bűnhődnöd kell... Szenvedni fogsz..."¹

Robert számára a megnyugvást, a megoldást, akárcsak a Cardiff-ban a haldokló Yank számára, a halál jelenti. A klasszikus tragédiaelfogáshoz hasonlóan az élet így fonódik össze a halállal, az elmulás az újjászületéssel.

Robert halálában megasztosul fel.

"Nem szabad sajnálnotok engem... elindulok most távoli részekre... szabadon... szabadon... megszabadulva a farmtól.....szabadon bolyonghatok örökkön örökké... Nézzétek! Hát nem gyönyörű ott, túl a hegyeken? Hallom a régi hangokat, ismét hívnek... Ez nem a vég... Ez a kezdet - az utazás kezdete... a szemhatáron túlra..."²

A körstruktúra, az O'Neill darabok jellegzetes szerkezete, a kezdet és a vég összekapcsolódása a "Túl a szemhatáron"-ra is jellemző: Robert Mayo ugyanolyan álmodozóként fogadja a halált, mint amilyennek a darab elején ismertük meg őt.

¹ Eugene O'Neill: Beyond the Horizon, London, 1960. 162. o.
"I'm a failure, and Ruth's another...But you're the deepest-dyed failure of the three....Andy...You used to be a creator when you loved the farm. You and life were in harmonious partnership... And now... how far astray you've gotten from the truth. So you'll be punished. You'll have to suffer."

² Eugene O'Neill: Beyond the Horizon, London, 1960. 173. o.
"You mustn't feel sorry for me... I'm making a start to the far-off places - free! -- free! - freed from the farm - free to wander on and on - eternally!... Look! Isn't it beautiful beyond the hills? I can hear the old voices calling me to come... It isn't the end... It's a free beginning - the start of my voyage!... beyond the horizon..."

A kezdés és a befejezés azonosságát a helyszínek azonosságával is aláhúzza az író. A befejezés tragikumát az azonosságon belüli eltéréssel jelzi: az egykori virágzó gazdaságot rombadólt kerítés, dűledező ház, élettelen, elpusztult almafa váltja fel.

Ezt az irányt, a halálhoz való közeledést jelzi a szereplők egyre jobban élettelené váló tekintetével, gépies mozgulataival is. O'Neill-nél az arc, a szem, a mozdulatok üressé, élettelené válása mintegy előre vetíti a valódi halál bekövetkezését. Robert, Ruth, Andrew gépies mozdulatai, kifejezéstelen arca - előfutárai a későbbi darabok automataként mozgó, maszk-szerű arcú, vagy ténylegesen is maszkot viselő figuráinak. "Üzörös majom", "Különös kőjáték", "Amerikai Elektra", "Hosszú út az éjszakába"/.

A tragikus kör bezáródását nemcsak a helyszín, hanem a cselekmény azonossága is jelzi. Amikor a halálosan beteg Robert testvérét, Andrew-t kéri meg, viselje gondját az ő halála után Ruth-nak, tulajdonképpen az eredeti szituáció áll vissza, hiszen a darab indulásakor Ruth még Andrew menyasszonya volt. S mint ahogyan a helyszín azonossága is csak látszat-egyezés volt, ez a megoldás is csak látszat-harmóniát eredményez: az egykori lendületet, tiszta, intenzív érzéseket mostanra már Ruth részéről keserű apátia, Andrew részéről vádaskodás, gyűlölet váltja fel.

Az időnek, évszaknak, napszaknak, sőt még a hőmérsékletnek is szimbolikus jelentősége van ebben az erősen koncentrált műben: a darab időben tavasztól ősziig, a napnyugtától napkelteig halad. A második felvonás elején, az intenzív érzések, a remények időszakában Mrs. Atkins, Ruth édesanyja arról panaszkodik, hogy majd megfő a hőségtől, míg utolsó felvonásbeli szavai: "Isten szerelméért tegyél egy kis fát a tűzre, majd megfagyok"¹, már a halál, a halál hidegének közeledését jelzik előre.

¹ Eugene O'Neill: Beyond the Horizon, London, 1960. 145. o.
"For goodness' sake put some wood on that fire. I'm most freezin'."

Az évszakban bekövetkezett változás /tavasz---->ősz/ iránya az élettől a halálig, a lehetőségektől, reményektől a pusztulásig, reménytelenségig ível. A napszakban bekövetkezett változás /napnyugta----> napkelte/ pontosan az ellentétes irányt fejezi ki.

Ezzel az ellentétes irányú mozgással az író egyrészt egy későbbi, jellegzetesen O'Neill-i technikát vetít előre, amely majd a "Hosszú út az éjszakába" c. darabra lesz a legjellemzőbb, azaz az időben szimultán előre és hátra történő haladást, másrészt a tragédiára jellemző ellentétes pólusok, /remény, mely egyuttal reménytelenség, pusztulás, mely egyuttal újjászületés, halál, mely egyuttal élet/ összekapcsolódását érzékelteti.

SZÓRÓS MAJOM /1921/

Az ellentétes pólusok összekapcsolódása, s az időben szimultán előre és hátra történő mozgás a jellemző a tragédia-felfogás szempontjából vizsgált következő jelentős O'Neill darabra, a "Szórós majom"-ra is.

Az 1921-ben íródott "Szórós majom" c. darab bizonyos szempontból már túllép az O'Neill-i tragédia-felfogás első, kezdeti korszakába sorolt műveken. Ugyanakkor azonban alapvető, jellegzetességei alapján még az életmű első szakaszához, az ún. csíra-darabokhoz lehet sorolni, átmeneti jellege ellenére is.

A Glencairn teherhajó metrózai, Yank, Olson, Driscoll, Smitty, majd a későbbi darabokban Anne Christie, s a Mayo-testvérek is valamennyien a létezés kisebb-nagyobb titkait, saját helyüket, elvesztett harmóniájukat keresik az őket körülvevő ellenséges, vagy közömbös világban.

A hősöknek ehhez a vonulatához tartozik először Yank kazánfűtő is, a "Szórós majom" centrális figurája. Kezdetben harmonikus kapcsolatban van az őt körülvevő világgal: hisz erejében, fontosságában; ő az erő, a dinamizmus, az "acél", ő mozgatja a hajót, a világot.

Ebbe a darabba kapcsolódik be először a második O'Neill-i tragédiaalkotó tényező, a mélylélektani vonások, a tudatalatti szerepének hangsúlyozása.

Amikor Mildred, a gazdag milliommoslány "leszáll" a kazánfűtők világába, s megretten tőle, a "szőrös majom"-tól, - alapvető változás következik be Yank sorsában - azaz saját belső világában. A gondolat, hogy a Sors tulajdonképpen a hős belső világában, a tudatalatti szférában található - már a másik tragédiaalkotó faktor, az Ősztölvilág meghatározó szerepének kibontakozását, a freudi hatás szerepének jelentőségét jelzi az O'Neill-i művekben.

"A Szőrös majom az ember szimbóluma.... A téma itt ugyanaz az ősi téma, amely mindig a dráma egyetlen témája volt és lesz is, az ember és az ember harca saját sorsával. A harcot régebben istenekkel vívták, most saját magával, múltjával, a valahova tartozás vágyával harcol a hős."¹ - vall O'Neill írói szándékáról egyik cikkében.

A hős a természettel, s ugyanakkor önmagával kezdetben még meglévő harmóniáját elveszti, s új kapcsolat, új harmónia után kutat. Mivel ezt az új kapcsolatot nem találja, az időben előrehaladni nem tud - így visszafelé próbálkozik. Erre a darabra is jellemző tehát az időben szimultán előre és hátra történő mozgás.

Az időben hátra történő haladást szimbolizálja a gorillával való kézfogás. Yank tragédiája, hogy az önmaga múltjával való találkozás is kudarcot vall: a gorilla sem érti meg őt, megüli, összeroppantja a gerincét. S ez a halál - a halál pillanatában az aszinosulás képessége - hozza meg Yank számára is, Robert Mayochoz, s az "Utban Cardiff felé" Yankéhoz hasonlóan, a megoldást, a megbékélést.

"Lecsúszik a padlóra, s meghal. A majmok nyöszörögni kezdenek. És ekkor a szőrös majom már hozzájuk tartozik."²

¹ Benedek A.: O'Neill, Gondolat, Bp. 1964. 60. o.

² Plays by E. O'Neill. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1968. 189. o. "He slips in a heap on the floor and dies. The monkeys set up a chattering, whimpering wail. And, perhaps, the Hairy Ape at last belongs."

O'Neill írói szándéka az volt, hogy a darab hőseit, mint az ember szimbólumát nagyfokú univerzalitás jellemezze, amelyet az író a gyakorlatban a legkülönbözőbb emberi sorsokban meglévő párhuzamokkal, azonosságokkal fejez ki.

Yank arca a széntől, korontól pettyes, akárcsak egy leopárdé. Korábbi harmóniája az életelemével, az acéllal, a dinamizmussal megszekad, s magányossá, gyökértelenné válik.

Mildredet, a milliomoslányt is egy leopárdhoz hasonlítja az író, aki elkerült az életelemét reprezentáló helyről, a dzsungelből, s ezzel ő is gyökértelenné vált: Yankhoz hasonlóan ő sem tartozik senkihez és semmihez sem.

Ez a közös szimbólum jelzi a két ellentétes pólus, Yank és Mildred sorsának közösségét, azt az általánosan emberi tragikus dilemmát, amelyet a természettől, a harmóniától való elszakadás jelent. Ez a közös szimbólum egyuttal azt a képtelenséget is jelzi, hogy a hősök ehelyett az elveszett harmónia helyett újat teremtsenek.

Mindketten, Mildred is, Yank is, döntő lépésre szánják el magukat, sorsuk közösségének megfelelően, s a megoldásban is hasonló elv vezérli őket: Mildred "alászállása a pokolba", a fűtők félig emberi, félig állati világába - tulajdonképpen Yanknek, az ellenpólusnak az állatvilágba való lesüllyedésével, a gorillával való azonosulásával egyezik meg.

A "Szőrös majom"-ban is az egyetlen centrális téma körüli több ellentétes irányú mozgás található meg, melyek együttes hatása biztosítja majd a tragikus egyensúly létrejöttét.

Yank felismerése, tudatra ébredése, ez az egyik irányban történő mozgás. Ez párhuzamosan halad egy azonos irányú folyamattal, a mű központi szimbólumának, a ketrec-szimbólumnak a fokozatos konkretizálódásával. Ezzel a két párhuzamos iránnyal ellentétesen haladó folyamat a Yank környezetét képviselő közegek, a társak közösségét reprezentáló kórusnak a fokozatos távolodása, egyre kevésbé megfoghatósága: ez tulajdonképpen az elidegenedés folyamata.

A darabban futó fő vonalak tehát a tudatlanságtól a konkrét felismerésig, másrészt viszont a harmóniától az elidegenedésig futnak. Ez a kettősség az idő szintjén a szimultán előre, és hátra történő haladásnak felel meg.

A bezártság érzését keltő ketrec az elidegenedés szimbólumaként végigvonul az egész darabon. A mű elején még csak áttételesen jelenik meg: a szin az acélpántokkal, az alacsony mennyezettel - mely arra kényszeríti az ebben a környezetben élő embereket, hogy a neandervölgyi ősember hajlott testtartását vegyék fel - úgy néz ki, mint egy ketrec, mely bezárja, s nem engedi szabadon foglyait. A börtöncella, melybe Yank a darab 6. jelenetében kerül, ennél már konkrétabb megfogalmazású, míg a 8. jelenetben már a teljesen konkrét, az állatkerti vadállat ketrecébe lép Yank.

Ezzel a konkretizálódással párhuzamos Yank felismerésének, tudatra ébredésének a folyamata: míg az 1. jelenetben csak halványan, minden tudatosság nélkül érzi a diszharmóniát, a börtönjelenetben kezd rájönni arra, hogy míg ő eddig az erővel, az acéllal azonosította önmagát, az a viszony valójában - függőségi viszony, az acél fogsága. A darab végére Yank a teljes, a tudatos diszharmóniáig jut el.

"Én voltam az acél, és enyém volt a világ! Most már nem vagyok acél, és én lettem a világ tulajdona!"¹

A darab harmadik fő vonala a Yank társainak közösségét reprezentáló kórusnak a fokozatos távolodása. A darab elején a kazánfűtők kórusa még konkrét, emberi közeg, az emberiség szinte valamennyi faját, számos nemzetiségét képviseli. Yank és a társak kórusa egymással harmonikus kapcsolatban állnak. Ez a kórus a darab folyamán először közömbössé /Fifth Avenue jelenet néma kórusa/, majd egyenesen ellenségesé válik./ A börtönjelenet, majd a munkásszervezetet képviselő kórus/. Ez a "kórus" az

1

Plays by E. O'Neill, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1968. 184. o.

"Steel was me. And I owned de woild. Now I ain't steel and de woild owne me."

utolsó jelenetben már nem is emberi kórus, hanem az állatkerti ketrecekbe zárt majmok ricsajozása, hangzavara, "kórusa".

A "Szőrös majom" strukturája is az önmagába visszatérő körrel fejezhető ki: a darab kórusjelenettel indul, s ugyanugy kórusjelenettel, a majmok "kórusával" zárul.

Az ellentéteket, az ellentétek egységét, a domináló tragikus elaphangulat megteremtését és fenntartását itt is szín, és fényhatásokkal fokozza az író.

A darab legfeszültebb jelenetében, a 3. színben a hófehérbe öltözött Mildred s a szénfekete fűtők, a szennyes, sötét környezet ellentéte dominál.

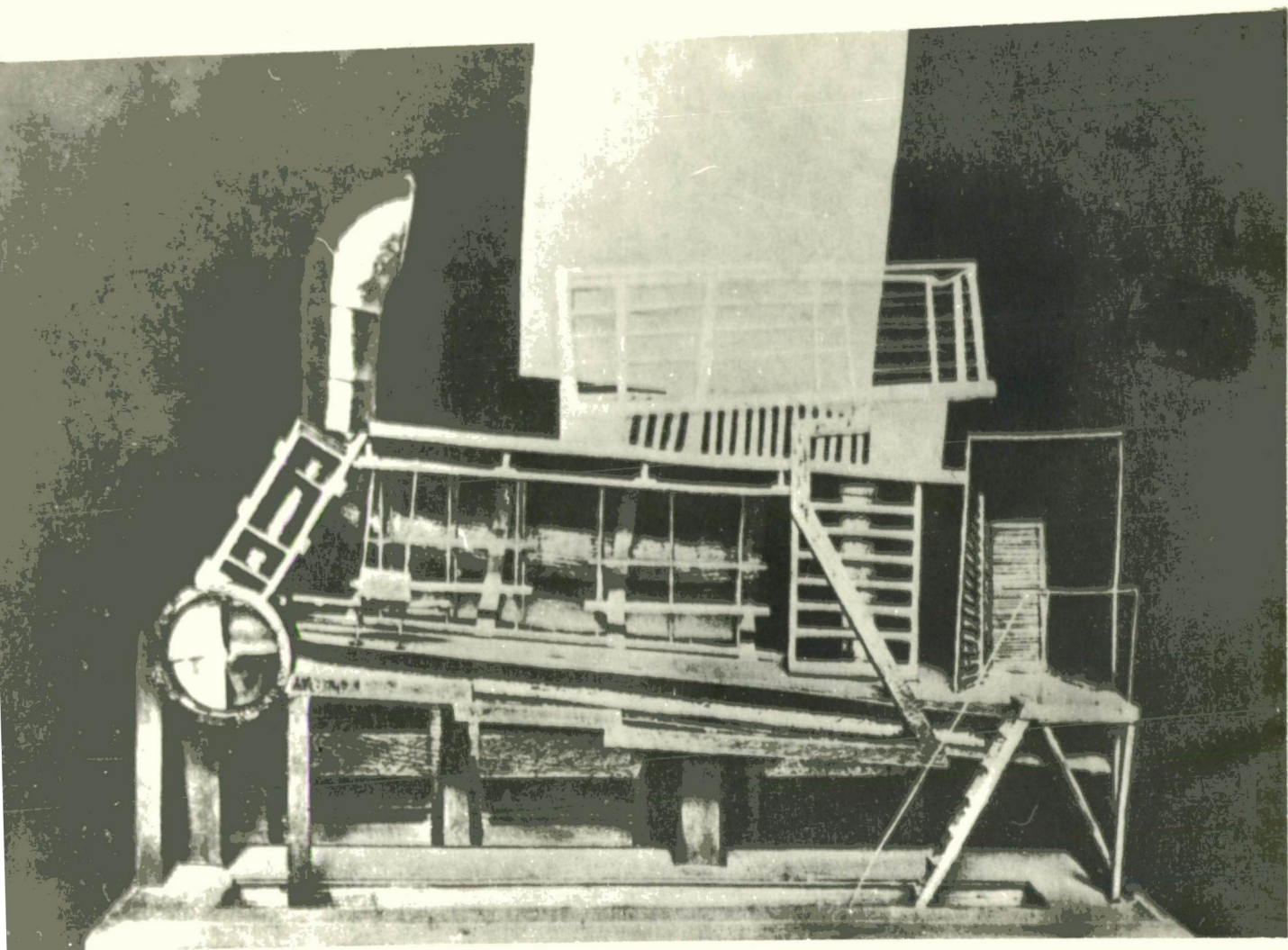
A 2. jelenetben, a sétafedélzeten a friss levegő, a ragyogó napsütés még az előző állapotot, a harmóniát képviselik. Ez a természetes ragyogás később mesterséges, sivár fénné alakul át: egyetlen piszkos villanykörte bocsát ki magából némi fényt a kazánházban, majd később a börtöncellában, míg végül Yank számára minden sötétté, idegenné válik:

"Nem látok. Minden sötét, érted? Minden rossz."¹

A "Szőrös majom" O'Neill első, részben expresszionista darabja. /Különösen expresszionista jellegű az 1. és a 4. jelenet./ Az expresszionista darabokra jellemző túlzottan általános, elvont szereplőkkel, nehézkes, gépies jellegével, nyelvezetével, O'Neill nem tudta eredeti célját, a tragikus nagyságot, emelkedettséget elérni. Így néhány, részben expresszionista próbálkozás után /"Jones császár", "Isten szárnyas gyermekei"/, ezzel az iránnyal felhagy, s a görög tragédia vonásait, valamint a "Szőrös majom"-mal kezdődő mélylélektani törvényszerűségeket közvetlenül is érvényesíti életművének tragédiaelfogás szerint vizsgált második szakaszában, műveinek következő csoportjában.

¹ Plays by E. O'Neill, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1968. 184. o.

"I can't see! - it's all dark, get me? It's all wrong."



O'Neill "Szőrös majom" című drámája a moszkvai Kamara Színházban. A. Tajrov rendezése /1926/

2. A KÖZVETLEN HATÁS DRÁMÁI

VÁGY A SZILFÁK ALATT, KÜLÖNÖS KÖZJÁTÉK, AMERIKAI ELEKTRA

Az O'Neill-i életmű tragédiafelfogás szempontjából vizsgált második szakaszába oly jelentős drámák sorolhatók, mint a "Vágy a szilfák alatt", a "Különös közjáték", s az "Amerikai Elektra".

Ebben a szakaszban a mintaként vett görög tragédiának nemcsak egyes elemei hatnak, mint azt az előbb vizsgált darabokban láttuk, hanem annak egészét, közvetlenül és konkrétan is megjeleníteni, kifejezésre juttatja az író műveiben.

Ebben a korszakban mutatható ki legteljesebben a másik O'Neill-i tragédiaalkotórész, a mélylélektani törvényszerűségek közvetlen hatása is.

Az ebbe a korszakba sorolható három dráma közül az első két darab közvetlenül mutatja, konkrétan kifejezésre juttatja a szerzői tragédiakoncepció egy-egy elemét: a "Vágy a szilfák alatt" a görög tragédia közvetlen hatását, míg a "Különös közjáték" a mélylélektan közvetlen hatását mutatja.


A kétféle alkotóelem összefonódását, az O'Neill-i tragédiafelfogás egyik legkomplexebb megjelenési formáját az "Amerikai Elektra" c. darab adja.

VÁGY A SZILFÁK ALATT /1924/

A "Vágy a szilfák alatt" című darabban O'Neill a görög tragédia pontos mását adja, a Thezeusz-Hyppolitosz-Phaedra mondát dolgozta fel. A színt amerikai környezetbe, az 1850-es évekbe helyezte át.

Ebben a tragédiában, akárcsak később az "Amerikai Elektra"-ban, egyensúlyt tudott teremteni: egyensúlyt a végle-

tes szenvedélyek, az általános és egyedi vonások, szerelem és gyűlölet, élet és halál között.

A szereplők a klasszikus tragédia által is megkövetelt nagy formátumú, szenvedélyes hősök, akik a számukra az események logikus rendjéből adódó szituációban nem tudnak élni - egy bizonyos, Mayo-hoz, Yankhoz hasonló belső kényszer, tudatalatti vágyak hatására. Ugyanakkor egyediségük mellett mindezek a figurák általánosak is. Személyeik, tragikus sorsuk általános emberi értelmet kap. Ebben a műben O'Neill nem vesztí el a tragikus nagyságot sem a figurák szematizálásával, mint  expresszionista jellegű korábbi darabjaiban.

A szereplők hús-vér figurák, annak ellenére, hogy ugyanakkor tipikusak is. A "Vágy a szilfák alatt"-tól kezdve, valamennyi O'Neill műben a tipikus Apa - Anya - Fiú alakok ósének Ephraim, Abbie és Eben tekinthetők.

Ephraim Cabot a tipikus puritánszemély apa, aki kőkemény-lelkű, zsarnok, és önző személyiség. Az ő figuráját a műben a kő, a szikla, mint szimbólum jelképezik. A lélek elvesztésének Ephraim-i folyamatát, s egyúttal az apa életszemléletének lényegét a következőképpen fejezi ki Eben:

"Meg falat rakni - egyik követ a másik hegyibe - falakat húzni, hogy a végén már a saját szived is csak kő már, fogod, fölemeled, elrakod az élet útjából és beleépíted a falba, befalazod a tulajdon szivedet."¹

A tipikus Anya - Cabot első felesége. Eben anyja a második, majd Abbie, a harmadik feleség, vagy az Elektrában Christine Mannon, - jellemüket tekintve éppen ellenpólusai az apa - figuráknak: gyengébb és gyengédebb, érző és érzékenylelkű, szeretetet adó, és szeretetre vágyó alakok. Az asszonyok jelképe ebben a

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. kötet, 44.o.

darabban a házra boruló két szilfa, melyeket O'Neill így ír le:

"A ház két végénél két hatalmas szilfa áll. Lelógó ágaikat a tetőre terpesztik. Mintha védelmeznék, de fojtogatnák is a házat. A két fa látványában van valami baljós anyai vonás, valami összeroppantani-kész féltékeny tapadás.... Nyomasztó komorsággal gubbasztanak a ház fölött. Akár két kimerült asszony, akik karjukat, hajukat és lecsüngő keblüket a tetőre támasztják, s amikor esik az eső, könnyeik egyhangúan potyognak le a zsin-delyre...."¹

Abbie a darab során csak később azonosul a szilfákkal. Ezt az azonosulást jelenti, amikor a második rész első jelenetében Eben a saját szerelmi vágyát a szilfákhoz hasonlítja: "A természet - attul nő, nagyobbodik minden - belülről is hogy éget - az ember is nőni akarna - átalakulni - egyévválni - összeolvadni valamivel - de az is akar tégedet - kisajátít - aztán elkezdesz tőle nőni, mindig nagyobb leszel, - akár a fa - mint azok a szilfák, ni..."²

Ezzel a hasonlattal, s a ténnyel, hogy szerelmük végülis Eben halott anyjának szobájában teljesedik be, Abbie önmagát öntudatlanul is a halott asszonyok örökébe helyezi, s így a Sors körforgásának, az örök megújulásnak a jelképévé válik.

A két ellentétes, polarizált apai és anyai típusfigura mellett a két véglet, az apai és anyai örökség fonódik és csap össze Eben alakjában. Ő maga halott anyjához vonzódik teljes szívével, ehhez hasonlónak tartja magát gondolatban, de tetteiben, szavaiban is.

"Az anyámra ütöttem - minden csöpp vérem az övé!"³
Apjához gyűlölettel viszonyul.

¹Eugene O'Neill; Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 66. o.

2. Uo. " " " 43. o.

3. Uo. " " " 47. o.

Testvérei viszont, Simeon és Péter éppen a gyűlölt apával rokonítják Eben jellemét. Ez a tény is mutatja Eben alakjának összetettségét.

"Simeon: (Eben után nézve/ Szakasztott az apja.

Péter: Kiköpött mása!"¹

A tragikus atmoszféra koncentráltságát, a feszültség fenntartását a már vizsgált ellentétes jellemek, ellentétes szenvedélyek, fűtött indulatok feszülésén túl az a jellegzetesen O'Neill-i technikai fogás biztosítja, hogy a darab - a "Szőrös majom"-hoz hasonlóan - egyetlen központi motívum köré épül fel: ez a motívum maga a ház, s a ház környéke, a tanya.

Maga a színhely, a Cabot-ház, amelynek "falai piszkos-szürkék, a zsálok zöldje fakó, s a nappali szoba, amelynek "redőnye állandóan le van húzva"² igen sok hasonlóságot mutat az Amerikai Elektra helyszínével, a Mannon-házzal, amely ehhez hasonlóan súlyos tartalmat, a család végzetét, tragikus sorsát hordozza.

O'Neill első korszakában fontos szerepet játszó modern kórus ebben a tragédiában is megjelenik.

A kórus alkalmazásának kétféle módja figyelhető meg ebben a darabban: az egyik, a klasszikus görög tragédiát követő kórus, mely a harmadik rész első jelenetében, a kisfiú születését követő, rituális elemekkel telt mulatságban jelenik meg. A szomszédok, ismerősök zajos, vidám kórusa az antik kórushoz hasonlóan a közhangulatot, a közvéleményt tolmácsolja. A kórusvezető a csipősnyelvű, hórihorgas hegedűs, aki a zenében is, de a csipkelődésben is vezeti a többieket.

Jellegzetes módon az öreg Cabot "kecskenyájának" nevezi a vendégsereget. /A tragédia szó eredeti jelentése: kecske-ének/.

¹Eugene O'Neill; Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 47. o.

²Uo. " " " 37. o.

A kórus másik, újszerűbb használata a darab utolsó jelenetében található, melyben a megérkező seriff egyedül tölti be a tragédiák kórusának funkcióját: a közönség számára véleményyt mond, és szegsz. "Csudaszép tanya, nem mondom. Elfogadnám!"¹

A színre érkező ezekkel a szavakkal ironikusan összefoglalja, hogy a Tanya volt végső soron a Cabot család tragikus Végzete, tetteik, bűneik mozgató, és hajtóereje. S ironikus Ephraim büntetése is - a tanyán, földjéhez kötve kell maradnia.

Az a gondolat, hogy ez a föld lesz a büntetése, a börtöne, amely eddig életteleme, éltetője volt - a "Szőrös majom" vonalát követi. Ephraimhoz hasonlóan Yank éltetője és elvesztője is, ugyanaz a dolog volt: ott az acélban, az acélketrecben, itt a Tanyában megtestesült Végzet.

Az "Amerikai Elektra" előfutára, a görög tragédia követője az a kettősség, amely a darab befejezésénél figyelhető meg: az egyes szereplőknek a halálhoz, sorsuk tragikumához való viszonya.

Eben felelősnek érzi magát tettükért, annak ellenére, hogy közvetlenül nem ő okozta a csecsemő halálát.

Az előre elrendeltetés és a személyes felelősség e kettős viszonya alapvető motivuma az O'Neill-i tragédiaelfogásnak, s végigvonul a korai művektől, a "Tul a szemhatáron"-tól egészen az utolsó, érett művekig. /"Hosszú út az éjszakába"/. "Abbie /megrázza fejét/ El köll szenvedni a büntetésemet - meg köll fizetni a bűnömért.

Eben: Akkor én is részt kérek belőle.

Abbie: Te nem tettél semmit....

Eben: Vagyok annyira bűnös, mint te! A kicsi a kettőnk bűniből született."²

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 105. o.

² Uo. " " " 102. o.

Abbie és Eben vezekelnek bűnükért. Ephraim Cabotnak viszont nem adja meg O'Neill azt a jogot, hogy halállal, vagy börtönnel vezekeljen az elkövetett bűnükért. Az "Amerikai Elektra" Laviniájához hasonlóan maradnia kell, magányosan, a Végzetet jelentő Tanyán, a Cabot-házban.

"Az Isten kemény ém, nem puhány... Hallom is a hangját, aszongya, legyek kemény, maradjak a tanyán... Érzem én, hogy a tenyerin tart engemet, oszt az újjaival igazgat. /Szünet, majd szomorúan motyogja/ Még árvaabb leszek mostan, mint voltam valaha is... /Kihúzta magát, az arca kőkemény. Komoren az istálló felé lépked."²

A darab a klasszikus tragédiákhoz, s O'Neill korábbi drámáihoz hasonlóan a totalitás kifejezésére törekszik: a totalitást a sűrített atmoszférán túl technikai fogásokkal is kifejezésre juttatja az író. Jellegzetes fogás a rekeszes színpad.

O'Neill a teljes ház díszletét megtartja a darab folyamán, de az egyes jelenetek hol a ház előtt, hol egyik vagy másik helyiségében játszódnak. Arra is mód nyílik, hogy egyszerre több színhelyen több szereplőt is nyomon kövessen a néző, ezáltal teljesebb világképet kapjon, a tragédia - az események, szereplők totálisabb megismerése, megértése kapcsán - jobban ki tudjon bontakozni.

A már említett Ünnepi lakoma jelenetben pl. egyidőben látjuk a táncoló, a mulatozó, a pletykára összpontosító kórust, a vendégeket, a felső szobában a kisgyermek bölcsője fölé hajló Abbiét és Ebent, az udvaron, a kapuban éppen valami rendkívülit, szokatlant, a Végzet hatalmát érző Ephraim Cabotot.

"Cabot /a kapunál, zavarodottan:/ Még a muzsika se bírja elhesegetni - azt a valamit. Az potyog a szilfákrul, mászkál a tetőn, becsúszik a kürtőn, leskel a sarkokba! Nincsen béke a há-

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. 104. o.

zaknál, nincs nyugta annak, aki másokkal él. Valami más mindig ott van!"¹

A második rész második jelenetének pantomimet idéző né-majátékokor egyszerre látjuk, halljuk az öreg Cabot szerelmi vallomását, s a fal tulsó oldalán Eben és Abbie szerelmi vágyódását.

Ephraim és Abbie, bár a házastársi ágyban közel vannak egymáshoz, de a valóságban egy láthatatlan, érzelmi "fal" választja el őket egymástól. Míg Abbie és Eben között valódi fal marad, érzelmileg igen közel vannak egymáshoz, hiszen tudatuk mélyén látják, érzik a másik jelenlétét.

Ezzel az eszközzel a valamennyi emberben közös tudatalatti, kimondatlan vágyak fontos szerepét akarja bizonyítani az író, s ez a tétel azután későbbi darabjaiban még hangsúlyozottabb szerepet kap. /"Különös közjáték", "Amerikai Elektra"/.

A darab egységét, totalitását strukturája, a már megismert körforma is biztosítja: a mű 1850 kora nyarán, napnyugtakor indul, s jellemző módon tavasszal, a megújulás évszakában, napkeltekor fejeződik be, az évszakkal és a napszakkal is az újjászületés katartikus gondolatát sugallva.

A darab körformáját Eben szavai teszik teljessé, aki ugyanugy, mint a darab elején, az utolsó jelenetben is a nap szépségében gyönyörködik.

I. rész, I. jelenet: "Eben Cabot... csipőre tett kézzel fölneéz az égre. Döbbent meghatottsággal fölsóhajt, majd akadozva kitör belőle az elragadtatás.

Eben: Az istenit! De szép!"²

III. rész, 4. jelenet: "Eben itt megáll, s fölmutat a világosodó

¹Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. 89. o.

²Uo. " " " 39. o.

égre:

Kél a nap. Szép, igaz?

Abbie: Szép.

Egy pillanatig mindketten elragadtatva, különös tartózkodással és rajongással, bámulva állnak."¹

KÜLÖNÖS KÖZJÁTÉK /1925 - 1927/

A tudatalatti szférának, az Oidipusz-komplexumnak, az elfojtott vágyaknak, a nemiségnek a megjelenítésével már a görög tragédia formáját felöltő "Vágy a szilfák alatt"-ban is találkoztunk.

A közönség és a színpad közötti hidat, amelyet a klasszikus tragédiában a mítosz, a legenda, a tragikus hősök egysége képviselt, új, megváltozott korszakában O'Neill az ember lélek mélyének felszínrehozásával, a lélektani általános, és véleménye szerint valamennyi ember esetében azonos törvényszerűségek alkalmazásával szándékozott egyre erőteljesebb mértékben megteremteni.

A kilenc felvonásos "Különös közjáték" epikus jellege, bizonyos dekoncentrálttsága mellett is a színpad és közönség közötti hid funkcióját betöltő mélylélektani vonásokat az összes O'Neill darab közül legnyíltabban, legbátrabban, s a legnagyobb mértékben tükrözi.

A darab a technikai megoldás szempontjából leginkább James Joyce Ulysses-ével rokonítható, hiszen a drámai művekben szokásos dialógusokon, a szereplők monológjain kívül legbelsőbb gondolataikat is dramatizálja, színpadra állítja az író.

Bár az eddigi darabjaiban konkrétan, közvetlenül és érzékelhetően jelen volt a kórus /a Glencairn-ciklusban a tengeré-

¹

Eugene O'Neill: Drámák; Európa, Bp. 1974. 105. o.

szek, a "Szórós majom"-ban a kazánfűtők, a "Vágy a szilfák alatt"-ban a szomszédok kórusa/, itt nem jelenik meg, a hatalmas terjedelmű "félreszólások" /aside/ egyuttal a tragédiák kórusának alapvető funkcióját is betöltik. Ahhoz hasonlóan, a tényszerű közlésen túlmenően, a tettek, jellemek kibontakozásának, alakulásának mozzanatát, motivumait igyekeznek megvilágítani, a közönséggel mélyebb kapcsolatot teremteni.

A klasszikus tragédiák fontos szabálya volt, hogy bizonyos szempontból, a jellembeli monumentalitás szempontjából a tragikus hős a hétköznapi emberek, a nézők fölött áll, ugyanakkor a tragikus vétség, a néző többlettudása egyensúlyba hozza a mérleget a másik oldalon is.

A "Különös közjáték" c. darabban, a főszereplő, Nina Leeds esetében is ez a tragikus egyensúly áll fenn.

Nina kétségkívül határozott, erős egyéniség, aki egész környezetét dominálja, kézben tartja.

Nina tragikus vétsége az önző apától örökölt önző, mindent birtokolni vágyó természete, a múltjának nagy mulasztása, az, hogy elszelasztotta életének, női mivoltának beteljesedését jelentő pillanatot, amikor még egyetlen férfiban, Gordon Shawban megtalálhatott volna mindent, amire a harmónia eléréséhez szüksége volt.

A későbbiekben ezt az elveszett harmóniát már semmiféle vezekléssel, léleksenyargatással nem tudja megtalálni, sőt ezután a teljességet már csak négy férfi együttesen jelentheti Nina számára. Sam, a férj az anyagi biztonságot, Charlie, az apai jóbarát az atyai gondoskodást és védelmet, Ned, a szerető a szexuális örömet, a Gordon a fiú a gyermeki szeretetet képviseli Nina számára.

Nina figurája mindentakarásával, teljességre törekvésével egymagában is a tragikus totalitást képviseli. Ezért illeti Engel Edwin egy tanulmányában Nina figuráját az "Everywoman" jelzővel.¹

¹ Engel Edwin: The Haunted Heroes of E. O'Neill, Harvard, Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1953. 200. o.

Ezt a totalitást jól érzékeltetik Nina szavai is:

"Az én három emberem... érzem, ahogy bennem gyülik össze a vágyuk... együtt alkot a három egy teljes férfivágyat, s ezt iszom én magamba... mert én önálló egész vagyok.... Ők fölolvadnak bennem, az ő életük az én életem... Ők hárman együtt tettek anyává... a férj... a szerető... az apa!... és a negyedik férfi... a kis férfi... a kis Gordon! ... ő is az anyém! ... ettől lesz kerek egész minden!"¹

A tragédiákra jellemző általános érvényűséget, az örök megújulást, az örök körforgást ebben a darabban is a párhuzamos események és a párhuzamos jellemek képviselik.

Ezt az örök körforgást, a kezdet és vég, élet és halál összefonódását jelzi a jellemek, az egyes szereplők külső-belső változása, az ősökre való visszaütés motivuma.

Nina változása kétirányú: önző szülői ragaszkodásában egyrészt anyósára, Mrs. Evansra, másrészt viszont apjára hasonlít, ahhoz hasonlóan nem válogatós az eszközökben, hogy célját, - gyermekének megtartását - elérje.

"Ha elveszi ezt a nőt, akkor engem el fog felejteni! Olyan tökéletesen, ahogy Sam felejtette el az anyját!"²

"Miért ne beszéljek övele?... mint Sam anyja énvelem.... az elmebajról! ... ő ugyanis azt hiszi, hogy Gordon Sam fia.... /Diedalmas, ördögi mosollyal/. Ez aztán a költői igazságszolgáltatás!... ez mindent megold!"³

Gordon, a fiú, egyre inkább az eszményített férfi, Gordon Shaw képmását veszi fel; ugyanolyan alkat, ugyanolyan céltudatos, sikeres egyéniség. Az ő párhuzamosságukat a névazonosságon túl párhuzamos események is hangsúlyozzák: az egyik ilyen pontos megfelelés a vitorlásverseny, melyen akkor is, most is, az ájulásig kimerült Gordon nyert. A másik megfelelés a repülőgép-motívum,

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 224. o.

² Uo. " " " I. 254. o.

³ Uo. " " " 261. o.

hiszen a régi Gordon, hősi halála előtt Ninát pilótaként, repülőgépen hagyta el, s a fiú-Gordon is repülőgépen távozik házasságkötése előtt, mely az anyjával való kapcsolat megszakadását jelenti.

A Nina életében oly fontos kiegészítő funkciót betöltő másik két férfi, Evans és Darrell is a darab végére eredeti, kezdeti állapotához tér vissza.

"Evans egyszerűen Evans, tíz év szüntelen anyagi sikere és növekvő gazdagsága természetesen formált ugyan rajta, de megmaradt ugyanolyan jóviálishnak, egyszerűnek és szeretetre méltónak, mint volt...."¹

A darab tragikus befejezésének kulcsát Marsden, az apai jóbarát figurája adja, akinek Nina apjává történő változásával az eredeti helyzet apa-leány viszonya rekonstruálódik.

Míg a "Vágy a szilfák alatt"-ban O'Neill az anya-fiú viszonyt jellemezte, azt tartotta elsődleges fontosságúnak, itt hasonló funkciót az apa-leány kapcsolat tölt be.

Az apa szerepe Nina életében kettős: egyrészt a gyermekkor melegét, kényelmét, biztonságát jelenti, másrészt ő a tekintély, a rideg, büntetést osztó hatalom, a halál hidege. Az apa figurájának a halállal történő azonosulását az V. felvonásban láthatjuk, amikor Nina és Darrell szerelmi harmóniájába lép a gyászruhás Marsden - az Apa.

"Nina: /babonás rémülettel/ Feketeség... mikor a legboldogabb órák életem... jön a feketeség... a halál... az apám.... ide top-
pan közém és a boldogság közé!"²

A darab végső gondolataival ismét Marsdennek a halállal való azonosulását fejezte ki O'Neill. Ninának végső soron Marsdenhez való kötődésével azt sugallja az író, hogy a harmóniát, a békességet Nina is - más tragikus O'Neill-i hősökhöz hasonlóan - a halálban fogja majd megtalálni:

¹ E. O'Neill: Drámák. I. Európa, 1974. Bp. 245. o.

² Uo. " " " 192. o.

"Vigasztaló lesz hazajutni - öregén végre megint otthon lenni - együtt szeretni a békét - szeretni egymás békességét - békén aludni együtt... /Megcsókolja Marsdent, aztán a megszolgált fáradtság mély sóhajával hunyja le a szemét/... békén halni!"¹

A gyermekkori ideális állapothoz, a lánysághoz való visszatérés, amikor még egyetlen férfi - az apa jelentette a másik nem iránti egyértelmű vonzalmat, s még nem ismerte a szerelem gyötrelmeit, a nőiséget, - ez a visszatérés Mary Tyrone-nal, a "Hosszú út az éjszakába" hősnőjével rokonítja Nina Leeds-et, s egyikévé teszi a legszebb O'Neill-i hősnőkné. "Béke! ... igen ... én már csak arra vágyom ... már el se tudom képzelni a boldogságot ... Charlie megbékélt... Ó gyöngéd lesz... mint apám lánykoromban... mikor még el tudtam képzelni a boldogságot..."²

A IX. felvonás mintegy epilógusként, harmóniát, békét adó megoldásként kapcsolódik az előző felvonásokhoz, melyek önmagukban is egy-egy kis zárt, harmonikus egységet képviselnek: O'Neill jellegzetes, feszültséget teremtő - majd békés megoldást nyújtó technikájával valamennyi felvonást egységessé, lezárttá teszi, s ennek az ellentétnek állandó újrafeszüléséből, majd újramegoldásából a darabnak sajátos ritmust kölcsönöz. A "Túl a szemhatáron", a "Szőrös majom" c. darabokban már ezelőtt is hasonló ritmikai kísérletet végzett az író.

A görög tragédiában alapvető Sors-központúság, melyet jól megfigyelhettünk az első O'Neill-i korszak műveiben, valamint már második korszakában, a "Vágy a szilfák alatt"-ban is, a mélylélektani koncepció elsődleges hatását magán viselő "Különös közbjáték"-ban nem mint elsődleges alapotívum, hanem dekoncentráltan, elemeire bontva fordul elő.

A Sors elkerülhetetlenségét sugalló körstruktúra, a

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 245. o.

² Uo. " " " 151. o.

párhuzamos jellemek, események során túl, az Evans-ház rutságával, halottságával, ha csak egyetlen felvonásban is, de a jellegzetesen O'Neill-i Sors-atmoszférát terenti meg.

"Furcsa ez a ház, Ned. Valami baj van a belkével, határozottan érzem... Feküdtem ébren, olyan nehezen lélegeztem, mintha itt régesrég kiszippantottak volna a levegőből minden életet, hogy egy kicsit hosszabbra nyújtsák a haldoklást vele. Nehéz elképzelni, hogy itt valaki élve született."¹

Ez után a baljós előrejelzés után bomlik ki a Végzet a maga teljes nagyságában, tragédiájában: az Evans-család Végzete, a nemzedékről - nemzedékre öröklődő elmebaj, melynek általános érvényűségét, kikerülhetetlenségét Mrs. Evens így foglalja össze:

"Nekem is ezt mondták! Sam édesapja mondta, az uram! És én is ugyanezt mondtam, magamnak!... Rád is ez vár. És Sammyra is ugyanaz, mint az apjára."²

Az O'Neill-i tragédiaelfogás alapvető elemének az előre elrendeltetés és a szabad akarat viszonya tekinthető. Ebben a darabban is megoldásként a személyes felelősség és az előre elrendeltetés egyensúlyát adja az író a példához, a klasszikus tragédiához hasonlóan. Ez az egyensúlyi viszony volt jellemző a "Vég a szilfák alatt"-ra is.

"Darrell:... Miért nem az elején kezdi, miért nem mond el mindent? Felelősnek érzem magáért magam.

Nina: /vadul/ Az is! /Aztán fáradtan/ Meg nem is. Senki sem az. Maga se tudhatta. Senki sem tudhatta."³

A minden emberre egyformán vonatkozó Sors, mint tragédiaalap, a jelen, múlt és jövő, az öröklött bűnök, az elkövetett hibák összefonódásának, a tragikum folytonosságának leg-szebb példáját Nina VIII. felvonásbeli monológja foglalja össze:

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 151. o.

² Uo. " " " 159. o.

³ Uo. " " " 179. o.

"... szerelem, szenvedély, eksztázis... milyen távoli, messzi életben volt mindez eleven... az élet csak a múltban és a jövőben élet... a jelen csak közjáték... különös közjáték, melyben azért idézzük a múltat és a jövőt, hogy bizonyítsuk: élünk, vagyunk!"¹

A "Különös közjáték" több szempontból is már az O'Neill-i tragédiakoncepció egyik legteljesebb, sőt egyes szerzők véleménye szerint a legteljesebb kifejeződésének, az "Amerikai Elektra"-nak az előfutára.

Nina, Marsden, Darrell, Sam és Gordon, a négy férfi külsőjének, jellemének visszaváltozása már az "Amerikai Elektra" Orinjának és Laviniájának saját apjukká, anyjukká válását vetíti előre.

Az "Amerikai Elektra"-ra hasonlító helyszin a második felvonás 1. színében Leeds professzor hálószobája, valamint a már említett, Végzettől terhes Evens-ház. Nina apjának dolgozószobáját O'Neill úgy írja le, mint egy élettől távoli helyiséget, ahol a "redőnyt leengedték, ettől az ablakok élettelen, hunyt szemnek hatnak."²

O'Neill számára a szereplők lelki-pszichikai halála mindig a tényleges halál előtt jár. Erre példát már a "Túl a szemhatáron" c. darabjában is láttunk. A halál közeledtét az "arc" halála, a mozdulatok halála - a merev, gépies mozgások, a maszk-szerű, lárvaszerű arcok jelzik. Ez a folyamat majd az "Amerikai Elektra"-ban kulminál. A "Különös közjáték"-ban is több példa található a maszk-szerű arc, a gépies mozdulatok, a halál közeledtének illusztrálására:

"Nina lassú léptekkel bejön... arca sápadt, kifejezéstelen maszk, elpárolgott róla minden emberhez kapcsolódó érzelem..."³

"Szeme mindig szomorú, tragikus, ettől olyan kemény és álarc-szerű az arca."⁴

¹ Eugene O'Neill: Drámák, I. Európa, Bp. 1974. 251. o.

² Uo. " " " 129. o.

³ Uo. " " " 142. o.

⁴ Uo. " " " 226. o.

AMERIKAI ELEKTRA /1928 - 1931/

A "Vágy a szilfák alatt" az O'Neill-i életműben a 20-as évek, az "Amerikai Elektra" a 30-as évek legjelentősebb darabja volt. Ez utóbbi mű O'Neill tragédiaelfogásának csúcsát jelenti, hiszen ebben sikerül neki a két fő tragédia-alkotó elem, a mélylélektani hatások, és a görög tragédia vonásainak harmonikus összefonódását megteremteni.

Ebben a műben az alapkonceptió, a tematika vonatkozásában a klasszikus görög tragédia mását teremti meg, ugyanakkor azonban éppen a görög tragédiától való eltérések világítanak rá O'Neill modern tragédiaelfogásának lényegére, s egyben gyenge pontjaira is.

Az "Amerikai Elektra"-ban O'Neill szintézist teremtett: az ősi, Sors-központú, ellentétes szenvedélyektől, vonásoktól teli, az előre elrendeltetés és a szabad akarat egyensúlyát képviselő görög tragédia, valamint a modern pszichológiai drámák egyensúlyát.

Akárcsak annak idején a görög drámaírók, O'Neill is a közönség által már jól ismert témát, jól ismert cselekményvonalat választott keretül a tragédia kibontásához.

Az ősi Atreusz-ház Aiszkhülosz és Euripidész által is feldolgozott mondája nemcsak a cselekményt, hanem a darabot átfogó egységes hangulatot, tragikus ellentéteket, az előre elrendeltetés és szabad akarat, a szereplők végzete és személyes felelőssége közötti egyensúlyt is magában foglalta.

O'Neill is követi művében ezt a vonalat, de a görög Sorkonceptiót a mai, istenekben nem hívő korban, napjaink közönsége számára is kézzel foghatóvá akarta tenni - s ezt a célt szolgálták az eredeti tragédiától való eltérések, a darab át, és átszövése XX. századi mélylélektani elemekkel /apa, és anyakomplexumok, a vérfertőző szerelem motivuma, az Elektra-Lavinia-ra történő írói hangsúlyáthelyezés/.

A darab maga a görög trilógia egyes részeinek megfelelően, három részből áll: Hazatérés, /Homecoming/, A hajsza /The Hunted/ Hazajáró lelkek /The Haunted/.

A darab tulajdonképpeni csúcspontjait jelentő három alapvető fontosságú tett ugyanolyan sorrendben következik egymás után, mint az eredeti tragédiában: az első, - Abe Mannon büntette, amellyel kiűzte a családi házból testvérét, David-et, s a mindkettőjük által szeretett bronzvörös hajú Marie Brantome-ot, házukat leromboltatta, s e helyett gyűlöletből másikat építtetett, - még a darab megkezdése előtt történik. A második tettel zárul az első rész, Christine meggyilkolja férjét, Ezra Mannont. A harmadik büntettel végződik a trilógia második része: Orin "megöli" anyját, Christine-t.

Az ősi monda néhány eleme azonban távol áll a ma emberének gondolkodásától, érzelmeitől.

O'Neill korszerűvé, a ma nézője számára átélhetőbbé teszi a tragédiát, Új-Angliába, 1865-be helyezve a színt. Ebben a vonatkozásban, az új-angliai puritán szellemiség megjelenítésében az "Elektra", a "Vágy a szilfák alatt" nyomonkövetője lesz.

Ebben a darabban is két ellentétes pólus feszültségéről, küzdelméről van szó. A háttér, az ősi bűnök szövevénye, az események, az egyéni sorsok ismétlődése az eredeti tragédia Atreusz-Thüesztész ellentétére vezethető vissza, melyet itt a nagypapa, Abe Mannon, és fivére, David Mannon ellentéte képvisel. Ennek a háttérrel szolgáltató ellentétnek a kialakulása, mint arról már szó volt, a klasszikus tragédia szabályaihoz hasonlóan még a darab megkezdése előtt történt, s a darab folyamán csak fokozatosan lepleződik le.

Abe és David Mannon között az ellentét alapja az volt, hogy mindketten egy alacsonyrangú és lenézett, de gyönyörű és életvidám kanadai dajkát, a bronzvörös hajú Marie Brantome-ot szerették.

Ez a később fokozatosan lelepleződő ellentét egyrészt a Mannonok predeterminált sorsát, szerelemre való képtelenségét, a halállal való összekapcsolódását, másrészt a másik pólus, feleségeik, Christine, Marie életörömét, szerelmi szenvedélyét alapozza meg.

Már a darab eleji két jelképes dal is jelzi ezt a kettős-

séget: a Shenandoah az élet folyója, s az ezzel összefüggő kvalitásokat is jelképezi:

"Ó, Shenandoah, bár hallanálak,
folyóm, te zugva dörgöl!
Ó, Shenandoah, de messze járok,
tőled de messze járok,
túl, túl a nagy Missourin."¹

A másik dal, amelyet már az első jelenetben hallunk, a "John Brown's Body"² az ellentétes pólust, a szigorúságot, a katonás jellemű, a szerelemre képtelen Mannon-férfiakat jelképezi.

A két ellentétes jellegű, s tartalmú dal, melyhez a II. rész IV. felvonásában még a részeg matróz gyászos nótája, a Bakó Jani is kapcsolódik,³ az eddig megismert O'Neill-i hanghatásokat kiegészítve a Sors kikerülhetetlenségét előrejelző funkciót is betöltik. Ugyanakkor jelzik a tragédia ellentétes erőit, élet és halál, háború és béke, szerelem és gyűlölet feszültségét is.

Akárcsak a "Vágy a szilfák alatt" c. darabban, s bizonyos vonatkozásban a "Különös közjáték"-ban is, a könyörtelen Sors a Mannon-házban testesül meg. A már megismert Cabot-házzal sok hasonlóságot találunk, de jelentéstartalma annál sokkal koncentráltabb. Az egyetlen kikötő-jeleneten kívül, melyben Adam Brant hajóskapitány meggyilkolásának leszünk tanúi, mindhárom rész valamennyi jelenete a Mannon-ház valamelyik szobájában, vagy közvetlenül a ház előtt játszódik le.

Bár O'Neill itt nem alkalmazza a "Vágy a szilfák alatt" esetében látott rekeszes színpadot, s szimultán nem látunk több helyiséget, de helyszin-technikájával mintegy szobáról-szobára körbejárja a Végzettől terhes Mannon-házat, - dolgozószoba, hálószoba, fogadószoba, nappaliszoba, - a nézők figyelmét hol ki-

¹Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 291. o.

²Uo. " " " 296. o.

³Uo. " " " 394. o.

vülre, hol belülre, de mindenképpen a család Végzetét magában hordó házra összpontosítja. Ezzel az eszközzel O'Neill az eddigiekben már megismert ritmusteremtő technikáját alkalmazza; a Végzetet megtestesítő házat valamennyi oldalról, sok szemszögből végigjárva totalitást teremt.

A görög tragédiák szokványos színtere a templom előtti tér volt. Ennek megfelelően az Elektra is a ház előtt, a tragédia kibontásához kellő ünnepélyességet, méltóságot sugárzó görögös oszlopcsarnok előtt kezdődik, s egyuttal ez lesz a befejező szin is, az O'Neill-i jellegzetes körstruktúrának megfelelően.

Már a darab elején baljós érzelmeket kelt a környezet; az alkony, az oszlopcsarnok fehérsége és a ház komor szürkésége, a sértődötten csillogó ablaktáblák.

"A görög oszlopcsarnok most olyan, mintha egy oda nem illő fehér lárvát illesztettek volna a ház arca elé, hogy eltakarlják vele komor, csuf szürkéségét."¹

Nemcsak a Sorsot reprezentáló ház visel ilyen lárvaarcot, hanem a benne lakó emberek is, s ezzel a holt lárvaarccal is a Sors kikerülhetetlenségét, a halál közeledését fejezi ki az író. "... Mintha lárvát viselne. A Mannon-család arca ez. Mind ilyenek. Még a feleségük is hasonlónak válik hozzájuk. Seth-nek is ilyen már az arca, nem vettétek észre? Mert itt él velük öröktől fogva...."²

A Házat, a Sors szimbólumát, Christine a darab elején is már sirboltnak érzi, s ezt a komorságát próbálja meg, akárcsak a lánya, a darab befejezésekor - az életet szimbolizáló virágokkal enyhíteni.

"Erre a mi kriptánkra ráfér egy kis élénkség, ugy érzen... Valahányszor hazajövök valahonnét egyre jobban hasonlít egy sir-

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 291. o.

² Uo. " " " 295. o.

bolthoz!... a csuf puritán szürkeséghez hozzácsepva lárvaként a pogány templomhomlokzat! Tökéletesen jellemző az öreg Abe Mannonra ez a szörnyzsülemény, amit építtetett - a gyűlölet templomának."¹

A ház beljős, komor hangulatát, a Sors kiméletlenségét Seth, az egyszerű ember, aki a kórus vezetőjeként egyuttal a közvéleményt is képviseli, kifejezi a darab végén. Az elvont belsejtelem egyre konkrétabbá válik.

"... lehet rossz szelleme a háznak. És ezt én is éreztem, fényes nappal, amikor odabent jártam utánanézni ennek-annak - mint ha befalazva rothadna, oszladozna ott valami!... Átok és gonoszság lakik ebben a házban, attól a naptól fogva, hogy felépült gyűlöletből - és azóta is csak egyre szaporodik, nem fogy - bizonyosság rá mindaz, ami a falai között történt."²

Az O'Neill-i darabban a Sors a görög tragédiához hasonlóan - erősen koncentrált, egy-egy központi kép, az Atreusz, ill. a Mannon-ház Végzetét ábrázolva a mű a tragikus totalitás és univerzalitás érzését kelti.

A hasonlóságok mellett eltérések is vannak a két tragédia között, melyek egyuttal a két tragédia-felfogás közötti különbséget is jelzik.

Az aischüloszi tragédiában a központi figura Oresztész alakja volt, akinél a tragikus egyensúlyt az író az értatlanság és bűn, az előre elrendeltetés és a személyes felelősség egyensúlyával teremti meg.

Oresztész a görög erkölcsi felfogás szerint bűnös, hiszen kioltotta anyja életét, ugyanakkor azonban nem bűnös, hiszen tettét isteni parancsra követte el.

O'Neill a modern színház számára a "minden istenek anyja, a tudatalatti"³ segítségével próbálta ezt a klasszikus egyen-

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 302. o.

² Uo. " " " 424. o.

³ Joseph O'Neill: The Tragic Theory of E. O'Neill, Univ. of Texas, 1963. 489. o.

"We have the subconscious, the mother of all gods....."

súlyt megteremteni, s elsősorban ez a pszichológiaközpontuság, melynek gyökere a társadalomban, a kultúrában, az emberek külső-belső világában bekövetkezett változásokban keresendő, indokolja a klasszikus tragédiától való eltéréseket.

Az eredeti darab Oresztészt üldöző Furiáknak itt pszichológiai furiák - Orin bűnös lelkiismerete felel meg.

Orin közvetlenül nem, csak közvetve okozza anyja halálát, hiszen a szerető, Adam Brant meggyilkolásával anyját az öngyilkosságba kergeti.

Ezzel a megoldással O'Neill az eredeti tragédia felelőség és előre-elrendeltség közötti egyensúlyához, a klasszikus Sors-koncepcióhoz kerül közel. Oresztészhez hasonlóan Orin is bűnös és nembűnös egyszemélyben. Anyja halálának közvetve okozója, s felelősnek is érzi magát érte.

Az Orint üldöző furiák: egyrészt saját lelkiismerete, másrészt testvére, Lavinia, akiben az élő lelkiismeret testesül meg.

A Furiák megjelenítésén kívül a másik jelentős, de indokolt eltérés az eredeti tragédiától, az írói hangsúly áthelyezése Oresztész - Orin figurájáról Elektra-Lavinia alakjára a trilógia 3. részében.

Lavinia igazi tragikus hőshöz méltóan - erényeiben, hibáiban is következetes, ellentétes végleteket képviselő, nemes, méltóságteljes figura, Lavinia mintegy ellensúlyozza Orin fizikai /a háborúban szerzett fejsérüléséből soha nem gyógyul fel teljesen/ és pszichológiai gyengeségét, Lavinia egészen a darab végkifejletéig valamennyi tettüket igazságszolgáltatásnak tartja, Orintól eltérően személyes felelősséget nem érez.

"Lavinia: Házasságtörő, céda asszony volt és gyilkos, igaz, vagy nem?

Orin: Igaz.

Lavinia: Ha mi betartottuk volna törvényes kötelességünket, akkor felakasztják, igaz, vagy nem?

Orin: Igen.

Lavinia: De megoltalmaztuk. Élhetett volna tovább, ugy-e? Ó

mégis inkább megölte magát, hogy bűnhődjön a vétkeiért - saját szabad akaratából! Ez csak igazságtétel volt! Neked ebben semmi részed nincsen!"¹

Orin a tragikus egyensúly másik pólusát képviseli: látja felelősségüket, a Végzet kikerülhetetlenségét:

"... Megpróbáltam nyomon követni az életünket sujtó gonosz végzet titkos útjait a családjunk múltjában! Mert ha ez a múlt világossá válik előttem, gondoltam, akkor talán képes leszek majd megjósolni belőle a jövőt - hogy milyen sors vár ránk. Vinnie, - ámbr ezt a jóslatot nem mertem kimondani - egyelőre még - noha sejtem... Javarást rólad szől, amit írtam!... Ugy vettem észre, hogy te vagy a legérdekesebb bűnöző valamennyiünk közül!... Annyi rejtett furcsaság egyesül benned, ami a családjunk múltjában is ott bujkált már!..."²

Az ember tehát e kéttípusú viszonyoknak, megatartásnak megfelelően, akárcsak a klasszikus tragédiában, teljesen szabad akaratból sem rendelkezik, de sorsa sem teljesen determinált. A Végzet és a személyes felelősség egyensúlyban vannak, az O'Neill-i tragédiában is.

A Mannon család múltjában bujkáló Végzet, amelyről Orin is beszélt, tulajdonképpen pszichológiai eredetű: a Mannonok tudataletti szereleméhsége, s ugyanakkor szerelemre való képzetelensége reprezentálja.

Ezt az alapvető pszichológiai vonást három szimbólum jelzi a darab folyamán: a Dél-tengeri szigetek, amelynek primitív tisztességét, értetlenségét, nyugalmát valamennyi Mannon áhitja, a második szimbólum a Mannonok jellegzetes nőideálja, a bronzvörös hajú, különleges szépségű nők szerelmére való vágyódás /Marie Brantome, Christine, s ilyenné válik az anyja helyét elfoglaló Lavinia is a darab végére/, a harmadik szim-

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 430-431. o.

² Uo. " " " 442. o.

bólum pedig a darabban sokszor megénekelt Shenandoah, az élet folyója, melyet csak a Missouri, a halál folyójának átlépése után érnek el a Mannon-hősök.

Ami az első szimbólumot, a Dél-tengeri szigetekre való vágyódást illeti, ez a motívum végigvonul az egész darabon, valamennyi szereplőt magával ragadja, s így tragikus sorsuk közösségét is jelzi.

"Adam Brant: Ugy élnek ott jóformán, mint a paradicsomkertben, a bűn felfedezése előtt! Ha valaki nem látta, el sem képzelheti, hogy milyen szépek ezek a zöld szigetek! Körülöttük a kék tenger - felhők ülnek a hegycsúcsokon - a napfény az ember vérében bizsereg, és szól az örökös lágy altatódal, a parti vizek felől: a homokzátonyokon megtörő hullámok duruzzsolását A Boldogság-szigetek: úgy hívtam őket!"¹

Ezra Mannon is, miután világossá vált számára a halálhoz való kötöttsége, menekülni akar, s buvóhelyül egy nyugodt kis szigetet kíván maguknak:

"Hagyjuk itt a gyerekeket, és utazzunk el ketten - a világ másik végébe - s keressünk magunknak egy kis szigetet... Torkig vagyok a halállal! Élet kell nekem!"²

Orin Mannon számára a sziget, az anya, a nyugalom és béke szinonim fogalmak:

"... végül már ezek a szigetek jelentettek nekem mindent - mindent, ami nem háború, mindent, ami béke, napfény és biztonság... Ott éreztelek mindig magam mellett. A hullámtörés zsongása a te hangod volt. Az ég olyan kék volt, mint a te szemed. A part meleg homokja olyan volt, mind a bőröd. Te voltál az egész sziget... anya..."³

S Lavinia Mannon is ezeken a szigetekeken keresi a megváltást, a megnyugvást.

"Szerettem azokat a szigeteket. Ott szabadultam fel végleg.

¹ Eugene O'Neill: Drámák, I. Európa, Bp. 1974. 308-309. o.

² Uo. " " " 341. o.

³ Uo. " " " 378. o.

Valami gyönyörű és titokzatos - jó szellem áradt a földből meg a tengerből, - a szeretet, a szerelem jó szelleme. Feledtetni tudta velem a halált."¹

Ezt az áhitott nyugalmat - boldogságot a Mannonok egyike sem éri el, - csak a halállal való találkozás után. Ezra későn ébred rá arra, hogy bűneit jóvá kell tenni - megölik. Christine-t öngyilkosságba kergeti gyermekeinek "igazságtétele", Orin saját lelkiismerete elől menekül a halálba, s Levinia is végül felismeri sorsának kikerülhetetlenségét: önként vállalja az élő halott szerepét.

"Én vagyok az utolsó Mannon. Magamnak kell kiszabnom magamra a büntetést! S a börtönnél és a halálnál is kegyetlenebb igazságszolgáltatás, hogy itt kell élnem egyedül a halottakkal! Soha nem fogok elmenni sehová, és nem fogadok senkit! Az ablaktáblákat beszögeztetem, hogy napfény soha be ne hatolhasson a házba. Itt élek majd egyedül a halottakkal, őrzöm tovább a titkaikat, elviselem hazajáró lelküket, amíg meg nem fizetek mindenért, amíg el nem fogy az átok - akkor aztán meghalhat majd az utolsó Mannon-ivadék!"²

A Sors valamennyi szereplőre egyformán vonatkozó közösségén túl O'Neill-nél is, akárcsak a klasszikus tragédiában, valamennyi szereplőnél megjelenik ellenpólusként a személyes felelősség motivuma is.

Ezra annak idején megtagadta segítségét Marie Brantome-tól, aki így nyomorban küszködve halt meg, s fia, Adam Brant bosszút esküdött a Mannonok ellen.

"Brant: Aztán megtudtam, hogy amikor ágynak esett, s már dolgozni nem volt képes, se az én címet nem tudta, a büszkesége utolsó maradványát is félrelökte, és irt a maga apjának kölcsönkérő levelet. Az apja nem is válaszolt rá. Én pedig későn érkeztem. A karjaim között halt meg. /Bosszúálló indulattal/. Ezra

¹ Eugene O'Neill: Drámák. I. Európa. Bp. 1974. 435-436. o.

² Uo. " " " 467. o.

Mannon megmenthette volna - és szentszándékkal hagyta őt meghalni! Ezra Mannon gyilkosságot követett el, és ugyanolyan bűnös, mint akármelyik azok közül, akiket bíró korában az akasztófára küldött!"¹

Christine és Orin Ezra, illetve Brant meggyilkolásában bűnösök.

Az "igazságszolgáltatás" és "bűnösség" kulcsfigurája azonban Levinia Mannon. Levinia a darab során az igazságszolgáltatás védőbástyáját építette maga köré, magát - s Orin is ártatlannak tartva.

Ezra, Orin, Brant, s az összes Mannon iránti tudatalatti szerelme, az anya gyűlölete, amiért Christine mindhárom férfi vágyát, szerelmét magának szerezte meg, ezek az indulatok Levinia tetteinek éppúgy indítékai voltak, mint az "igazságtévés". Amikor ez a védőbástya Orin halála után már ingadozni kezd, Levinia utolsó lehetőségként Peter-hez menekül, önkivületében Adam-nak szólítja őt. Ezzel a Freud-i nyelvbottlással az ártatlenség illúziója végképp semmivé foszlik, s Levinia megadja magát sorsának.

A következő motívum, amely a Mannonok halálhoz való kötődését, tragikus sorsát, és a Sors közösségét, általános érvényűségét jelzi - a Shenandoah kezdetű dal.

Ez a motívum összesen hat alkalommal bukkan elő a darabban, s egyuttal tematikus jellegű is. A Shenandoah az élet folyója míg a Missouri a halált jelenti. Ennek bizonyítéka Christine öngyilkossági jelenete. Mikor Seth, a kórusvezető és előénekes odaér a dalban, hogy: "... Ó, Shenandoah, de messze járok, tőled de messze járok, túl, túl a nagy..."²

A "Missouri" szót a dalban éles pisztolylövés helyettesíti. De a halál szörnyűségét feloldandó, Seth, a kórusvezető egy új sorral folytatja tovább:

¹ Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 311. o.

² Uo. " " " 411. o.

"A lány a nagy folyón hajózik...", s ezzel a sorral azt sugallja, hogy Christine tulajdonképpen megbékélt a halálban, megtalálta az elveszett harmóniát, s csakugy, mint korábbi darabjaiban /"Utban Cardiff felé", "Szőrös majom", "Túl a szemhatáron", "Vágy a szilfák alatt", "Különös közbjáték"/ O'Neill a halál féltelmetességét, rutságát enyhíti, a végső megnyugvást jelzi. Az élet örökös körforgására, újjászületés és elmúlás váltakozására utalva nézőjéből katartikus érzést vált ki.

Nemcsak Christine, egyetlen Mannon sem képes az élet és szerelem folyójához, a szép Shenandoah-hoz közel kerülni, míg át nem szelte a Missourit - azaz nem találkozott a halállal. /Ezra, Orin/.

A harmadik motívum, a Mannonok boldogságkeresésének kifejeződése az általuk szeretett asszonyok külső-belső kvalitásaiban is megfigyelhető.

Ezek az asszonyok életre, szerelemre vágnak, szerelmet adnak, bizonyos állatias érzékiség jellemzi őket. Christine-t például így jellemzi az író:

"Christine magas, szembetűnően szép, negyvenéves asszony, koránál sokkal fiatalabbnak látszik. Gyönyörű alakja van, nőiesen izgató, a mozgása pedig sima, lágy, s az állatok kecsességére emlékeztet."¹

A jellegzetes asszonyi tulajdonságok szimbóluma a bronz-vörös haj lesz, mely a többi motívumhoz hasonlóan szintén végigvonul az egész darabon.

Ennek a kvalitásnak az őstípusa Marie Brantome volt, akiről fia, Adam Brant kapitány így vall:

"Csak egyetlenegy asszonyról tudok, akinek még ilyen haja volt. Meg fog lepődni, ha megmondom, ki volt az. Az anyám... Igen, olyan gyönyörű haja volt, mint a maga édesanyjának, s hosszú, leomlott a térdéig, a szeme pedig, a nagy, mély, szomorú szeme olyan kék volt, mint a Karib-tenger!"²

¹ Eugene O'Neill: Drémák, Európa, Bp. 1974. I. 294. o.

² Uo. " " " 307. o.

Nemcsak Brantot, a hazatérő Ezra Mannont is megbabonázza Christine hosszú, bronzvörös, az életet, a szerelmet jelentő haja:

" /Az asszony felé fordul, s a hangjában vágy remeg és áhitat, zavaros érzések - ügyefogyottan kezdi simogatni Christine haját:/ Te gyönyörű!"¹

Orinnak is jellegzetes vonása a hajmádat:

"Még most is olyan gyönyörű a hajad, anya. Ez nem változott. /Felnyúl és megcirogatja az asszony haját./"²

A tragikus kör bezárulását, a Sors közösségét jelzi a tény, hogy Orinra anyja halála után ugyanolyan hatással lesz Lavinia bronzvörös haja, mint amilyen hatással volt Marie Brantome és Christine is a Mannon-férfiakra.

"Orin: Néha már nem is érezlek testvéremnek, se anyámnak, hanem egy idegen lánynak - akinek ugyanolyan gyönyörű haja van... /cirógatni kezdi Lavinia haját/... Talán Marie Brantome vagy, mi?"³

A Sors ismétlődését, az O'Neill-i jellegzetes kör bezárulását a "Különös közjáték"-ból már ismert módon, a szereplők átváltoztatásával, párhuzamokkal érzékelteti az idő.

A legfontosabb párhuzamok a következők:

- a már említett hajsimogató jelenet
- Christine és Lavinia virágszedési jelenete
- Ezra Mannon, majd Orin háborúból való visszatérésének jelenete
- elsősorban Orinnak apjához, Lavinianak anyjához való hasonlóvá válása.

O'Neill így jellemzi Lavinia-t a trilógia harmadik részében, a "Hazajáró lelkek"-ben:

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. | 337. o. |
| 2 | Uo. " " " | 378. o. |
| 3 | Uo. " " " | 454. o. |

"Lavinia... nagy változáson ment át. Az alakja, mely szelött vékony volt és fejletlen, most megtelt. Mozdulatai elvesztették régi szögletes merevségüket. Most már minden tekintetben feltűnően hasonlít az anyjára, még a ruhája is zöld, s éppen az az árnyalat, amelyet Christine kedvelt."¹

"Vörös-arany haját ugy fésüli most, ahogy anyja viselte. Zöld ruhája Christine A hazatérés első felvonásbeli ruhájának szakasztott mása."²

Orin viszont egyre nyilvánvalóbban apja külső-belső jellemvonásait veszi fel.

"Orin... deszkamereven kihúzza magát, peckes, katonás lett a tartása. Mozdulatai most olyan szoborszerűek, amilyenek az apja mozdulatai voltak. Bajuszt visel és rövidre nyírt kis szakállt, ami nyomatékossá teszi, hogy mennyire hasonlít a bíró arcképére."³

Átváltozásukat Orin a következő módon önti szavakba:

"Hát nem látod, hogy most én foglaltam el apa helyét, te pedig anyáét. Ez a multból kisértő gonosz végzet, amit nem mertem megjövendőlni! Én vagyok az a Mannon, akihez téged odaláncoltak!"

A párhuzamos jellemeikkel és kapcsolatokkal / Marie Brantome--- Abe Mannon, Christine --- Ezra Mannon, Lavinia --- Orin Mannon/ Lavinianak és Orinnak Christinné, ill. Ezrává válásával O'Neill a körstruktúra beteljesedését fejezi ki. Az ő kapcsolatuk a többi O'Neill-i műhöz hasonlóan "Túl a szemhatáron", "Szőrös majom", "Különös közbjáték"/, végső soron a darab eleji szituációt állítja helyre, de az alapvető kapcsolatnak a terméketlenségét, a Mannonok boldogságért, életért való küzdelmének a kiüttlanságát reprezentálja.

¹ Eugene O'Neill: Drámák, I. Európa, Bp. 1974. 426. o.

² Uo. " " " 428. o.

³ Uo. " " " 426. o.

⁴ Uo. " " " 444. o.

Ebben a műben az eredeti kapcsolat annyira degradálódott már, hogy Orin önzésében már képtelen másra, csak egy hozzá hasonló másik Mannont, saját testvérét, Laviniaét szeretni.

Ezt a tézist O'Neill vizuális hatásokkal is alátámasztja. Ezra és Christine kapcsolatát, "éjszakáját" még megvilágította a holdfény,¹ Orin és Lavinia kapcsolatát már a teljes sötétség jellemzi:

"Lavinia: Koromfekete az éjszaka. Sehol egy csillag.

Orin: Sötétség, és nincs vezérlő csillag, hogy mutassa nekünk az utat! Hová megyünk, Vinnie?"²

A darab ugyanúgy a késődélutáni napfényben fejeződik be, mint ahogy az első rész első felvonásában kezdődött, ezzel az időbeli azonossággal az örökös körforgást, élet és halál, születés és elmúlás összekapcsolódását teszi O'Neill vizuálisan is érzékelhetővé.

Az eddig megismert, a tragédiaelfogás szempontjából jelentős egyetlen O'Neill műből sem hiányzott a klasszikus tragédia fontos eszközének, a kórusnak az alkalmazása. /Glencairn-ciklus, "Szőrös majom", "Vágy a szilfák alatt", "Különös közjáték."/ A kórus eredeti funkciójához talán az "Amerikai Elektra"-ban kerül legközelebb.

Az első felvonás kórusjelenettel indul. A kórus vezetője Seth, Mannonék kertésze. A kórus tagjait képviselik az ács, felesége Louisa, és Minnie, az asszony unokahuga. Ezeknek az embereknek a tragédiában betöltött szerepét így jellemzi O'Neill. "Ők hárman inkább típusok, mint egyének, a városlekők kíváncsiságát jelképezik, akik kijönnek fűlelni, leselkedni, nyomozni a gazdag és zárkózott Mannonék után."³

"A hajsza" első felvonásának kórusáról O'Neill a következőképpen ír:

¹ Eugene O'Neill: Drámák, I. Európa, Bp. 1974. 344. o.

² Uo. " " " 439. o.

³ Uo. " " " 292. o.

"Miként Amesék a Hazatérés I. felvonásában, ezek az emberek - Bordenék, Hills lelkes, a felesége és Blake doktor - a városka lakosságának típusai, és ők is a kórust jelképezik, ahogyan amazok, csak ezuttal a társadalom másik rétegéből."¹

A különböző típusú, különböző társadalmi rétegekből származó kórus alkalmazásával O'Neill a klasszikus tragédiák kórusának megfelelően a közönség és a színpadon történő események, az ott szereplők közötti kapcsolatot fűzi szorosabbra.

¹

Eugene O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. I. 355. o.

Eugene O'Neill tragédiaelfogását a legrészletesebben Joseph O'Neill elemezte, "The Tragic Theory of Eugene O'Neill"¹ c. tanulmányában.

Igy összegezi O'Neill tragédiaelfogását az "Amerikai Elektra" kapcsán:

Véleménye szerint az író az "Amerikai Elektrá"-val igen közel kerül a klasszikus tragédiakoncepcióhoz, de éppen a megváltó, megnyugtató elemet kevesli a műben.

"Bár O'Neill a tragikus hős bukását a Sors és a felelősség szintéziséen keresztül valósítja meg, ezt a bukást a tragikus cselekmény befejezésévé is teszi. A darabból hiányzik a végső megváltás, megnyugtató megoldás, melyet a nagy tragédiáírókból nem hiányolhatunk."²

¹ Joseph O'Neill: The Tragic Theory of E. O'Neill, Univ. of Texas, 1963. 498. o.

² Joseph O'Neill: The Tragic Theory of E. O'Neill, Univ. of Texas, 1963. 498. o.

"... though he develops a tragic fall through fate and responsibility, he makes the fall the end of the tragic action. His play lacks a final redemptive resolution that is found in the greatest tragedies."



C'Neill "Amerikai Elektra"-ja Ph. Moeller rendezése,
L. Simonson díszlete /1931/

3. SZINTÉZIS-DRÁMÁK

HOSSZU UT AZ ÉJSZAKÁBA, ELJÓ A JEGES

Az első két korszakhoz tartozó művek elemzése arra mutat rá, hogy O'Neill hosszú és változatos alkotói pályát tett meg, míg elérkezett harmadik, letisztultabb, szintetikus jellegű korszakához.

Realista, majd az expresszionizmus, szimbolizmus, primitivizmus felé hajló darabok, távolkeleti és bibliai, történelmi témák után O'Neill utolsó korszakában végülis legszemélyesebb élményanyagához nyúl, saját családjához, saját életéhez, saját magához érkezik.

O'Neill egész alkotói pályája egy kört zár be, csakugy mint az örökös körforgást sugalló körformát egyes drámáinak szerkesztésénél is láttuk.

Realista darabokkal indult /Glencairn - ciklustól a "Szőrös majom"-ig/, s utolsó korszakában ismét realista darabokkal zár, sokkal magasabb szinten, az egész alkotói pálya valamennyi tapasztalatát, tudatos és tudatalatti személyes élményeinek összességét egy-egy darabbá sűrítve, szintetizálva.

E harmadik szakasz tragédiakoncepciójának jellegzetessége, hogy az első korszakban még csirájában, majd a második szakaszban közvetlenül és konkrétan is jelenlevő tragédiaalkotó elemek itt, a harmadik korszakban sokkal letisztultabban, áttételesebben jelennek meg. A görög tragédia és a mélylélektani koncepció hatása ebben a korszakban közvetett, áttételes.

Műveinek harmadik, legérettebb korszakához két személyes élményeken alapuló, zárt lélektani dráma sorolható, a saját családi tragédiáját felelevenítő "Hosszú út az éjszakába" /"A Long Day's Journey into the Night"/, s a kora ifjúságában, a Jimmy the Priest vendégfogadójában töltött lidérces évek emlékét felelevenítő "Eljő a jeges" /"The Iceman Cometh"/ c. darabok.

HOSSZU UT AZ ÉJSZAKÁBA /1941/

O'Neill ebben a darabjában keserű, lelket marcangoló önvallomást tesz, saját családjáról, tragikus sorsukról, elhibázott életükről. A darab mégsem marad meg az önvallomás szintjén, a dráma világa egy magasabb, összefoglaló szintet képvisel, általános érvényűvé válik, általános és örök emberi tragédiák hordozója lesz, egyike O'Neill legszebb, legemberibb, legsikerültebb darabjainak.

A dráma világa szűk, zárt, erősen szubjektív világ, a lélektani irányzat egyik legkoncentráltabb, legszintetikusabb darabja.

A Tyrone-család négy tagjának egész élete, múltja, jelene, jövője sűrűsödik abban a tizennégy-tizenöt órában, ami előttünk játszódik le.

A mélységesen individualizált szereplők tragikusak, sajátos szeretet-gyűlölet kapcsolat, s a közös családi "átok", sors fűzi össze őket.

Az apa, James Tyrone, az O'Neill-i jellegzetes apa-szerpnek megfelelően katonás karakterű, keménylelkű, határozott, agresszív egyéniség. Ifjú korában nagy kitartással és akaraterővel, vasszorgalommal jutott a szegénységből a hírnév, a harmonikus boldog élet küszöbéhez - de akkor egy apró tettel, jellembeli gyengeséggel egész életét elrontotta, tragikussá tette, családját is magával rántva. Lemondott az igazi művészetéről, s egyetlen olcsó siker-darabbal turnézta végig egész Amerikát.

Jamie, az idősebb fiú is ehhez az apai pólushoz tartozik, hasonló külső és belső vonásokkal rendelkezik:

"Jamie.... apja széles vállát, domború mellét örökölte.... Haja ritkul, és már kirajzolódik rajta a Tyrone-éhoz hasonló kopasz folt...."¹

1

E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 294. o.

Az apjához való hasonlatosság ellenére Jamie figurája ugyanakkor a dekadenciát, a család pusztulását is érzékelteti:

"...nincs meg benne Tyrone tartása és kecses mozgása. Apja vitalitása is hiányzik belőle. A korai széthullás jelei mutatkoznak rajta."¹

Az ellentétes O'Neill-i pólust, az érzékenylelkű, beteges vonásokat a mű központi alakja, Mary, az anya figurája, s a kisebbik fiú, Edmund képviselik.

Mary az örök O'Neill-i asszony, aki Ninához hasonlóan a lányosága, értatlansága, a hajdani harmónia után vágyakozik. Az ő tragédiája, hogy ezt a harmóniát életében, családjában nem, csak narkotikus álmaiban tudja megvalósítani:

"Meggzűnteti a fájdalmat. Csak vissza, minél messzebbre, ahol már nem ér el a fájdalom. Csak a múlt létezik, a boldogság."²

Edmund, a kisebbik fiú anyjára hasonlít leginkább.

"... Anyjának nagy, sötét szeme az ő hosszú, keskeny ír arcának is uralkodó eleme. Száján ugyanaz a túlérzékeny vonás mutatkozik, mint anyjáén... Edmund keze feltűnően az anyjéé, ugyanazokkal a kivételesen hosszú ujjakkal. Sőt, ha kisebb mértékben is, ugyanaz az idegesség jelentkezik benne. A végletesen ideges érzékenység az a vonás, melyben legészrevehetőbb Edmund hasonlatossága az anyjához."³

Hasonló a ködhöz való viszonyuk is: mindketten a világ valósága előtt rejtőznek el, illúzióik ködfala mögé.

"Mary: A ködben elrejtőzünk a világ előtt és a világ is elrejtőzik mielőltünk. Mintha minden megváltozott volna, és semmi sem az, aminek látszik. Senki sem találhat meg, senki sem érhet hozzánk."⁴

"Edmund: Ködben akartam lenni... Minden olyan valóságoszerűtlen volt, amit láttam, amit hallottam. Semmi sem olyan, amilyen.

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 294. o.

² Uo. " " " 353. o.

³ Uo. " " " 295. o.

⁴ Uo. " " " 349. o.

Ez kellett nekem - hogy egyedül legyek önmagammal, ahol az igaz nem igaz, és az élet el tud rejtőzni önmaga elől."¹

Ezek a szereplői párhuzamok a családra nehezedő tragikus végzet kikerülhetetlenségét hangsúlyozzák, csakugy, mint a jellegzetes O'Neill-i ismétlődő hanghatások, s a köd-szimbólum melyek már legelső egyfelvonásosaiban is oly fontos szerepet játszottak.

Az ismétlődő hanghatás ebben a darabban a ködkürt rendszeresen ismétlődő hangja, s a hajókról hallatszó ködjelző csengetések.

"A kikötő bejárata mögötti világítótoronyból szabályos időközökben hallatszik a ködkürt, mint egy kinlódó bálma siralmas nyögése, közbe-közbe a kikötőben lehorgonyzott jachtokról ködjelző, figyelmeztető csengetések."²

S ahogy a ködkürt hangja áthallatszik a sűrű ködfalon, a szereplők illuzórikus világának falán is úgy hatol át az élet tragikus valósága.

Az első felvonás napsütéssel indul. Ez jelzi azt az ideiglenes harmóniát, azt a reményt, amelyet a család férfitagjai a szanatóriumból hazatérő asszonyba vetnek, s bizakodnak, hogy felgyógyul morfinizmusából.

Az anya a család összetartozásának, megmenthetőségének a szimbóluma. Ahogy a második felvonásban párásodik a levegő, a házat előbb ködfüggöny, majd szabályos ködfal veszi körül, zárja el a külvilágtól, úgy sűrűsödik, válik feszültebbé a légkör a Tyrone családban is, míg végül bebizonyosodik, hogy Mary gyógyíthatatlanul, visszavonhatatlanul morfinista marad.

Mary bukása maga után vonja a többi családtag bukását is.

"Jamie: Olyan sokat jelentett volna. Gondoltam, ha ő megnyeri a meccset, nekem is sikerül."³

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 371-372. o.

² Uo. " " " " 348. o.

³ Uo. " " " " 395. o.

James Tyrone és Jamie egyre inkább az italmámorba menekülnek, Edmundról kiderül, hogy anyai nagyapjához hasonlóan gyógyíthatatlan tüdőbeteg, akivel "a pezsgő meg a tüdővész" végzett.¹

A Ház, a "Vágy a szilfák alatt", az "Amerikai Elektra", s a "Különös közjáték" c. drámákhoz hasonlóan, koncentrált tragikus tartalmat jelent, a család sorsát megpecsételő Végzet hordozója, de ugyanakkor jelentéstartalma azokhoz hasonlítva ki is bővült, komplexebbé, összetettebbé is vált.

A cselekmény végig azonos helyszínen, Tyrone-ék villájában történik. Ez az ideiglenes barakk-ház, pislákoló villanykörteivel, szegényes, és ideiglenességet sugalló berendezésével a szereplők, de elsősorban Mary magányát, otthontalanságát jelenti. Halványan arra az okra, illetve okokra is utal, ami a jelenlegi tragédiába torkolló állapotot előidézte, s ezzel a Ház jelentéstartalma egy új motivummal bővült.

Ebben a házban tehát, a ház magányosságtól fojtogató légkörben, amelyet csak italtól, vagy kábítószerrel mámoros állapotban lehet elviselni - a Tyrone család végzete koncentrálődik.

Ereje egyik családtagnak sincs ahhoz, hogy kiszabaduljon a családi ház egyszerre vonzó és taszító hatása alól: ideiglenesen, egy-egy alkalomra elhagyják, de csak azért, hogy füstös kocsmába, bordélyházba, vagy a drogériába a következő adag morfiument térjenek be. S az újabb mámor adta újabb illúziókkal térnek vissza a házba, haladnak a tragikus vég felé.

A ház szobái, a nappali szoba, a szalon, a hálószoba különböző jelentéstartalmat hordoznak. A nappali szoba a jelent, a valóságot szimbolizálja, mindazokat az eseményeket, vitákat, amelyek a valóság szintjén történnek. A "sötét" hálószoba, ahol

¹

E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 376.

nem szívesen tartózkodnak a családtagok, a mult bűneinek, nyomoruságuknak felel meg, s a gényes előlő szalon, amelynek különösen a darab utolsó jelenetében van fontos szerepe, a harmónia ritka pillanatait jelképezi.

A "Hosszú út az éjszakába" c. darab tragikumának is legfőbb tényezője a bűn, -és bűnhődés, a szereplők személyes felelőssége és az előre elrendeltetés közötti egyensúly biztosítása, s egyidejűleg a tragikus feszültséget fokozó ellentétek összefonódása, az örök körforgás törvényszerűségének minden eddiginél általánosabb érvényű kibontása.

A Tyrone család tagjai részben felelősek saját sorsuk alakulásáért, részben viszont a közös családi sors magatehetetlen áldozatai.

Az apa fukarsága, italozó életmódja miatt felelős családja széthullásáért. Családi otthon helyett olcsó szállodai szobákat, jó orvosok helyett sarlatánokat biztosított beteg családtagjai számára, akiknek egyike feleségét kábítószerélvezővé is tette.

"Tyrone: Micsoda örűltség! Senkit sem lehet vádolni.

Jamie: De azt a rohadt doktort lehet! Ahogy Anyutól hallottam róla, éppen olyan olcsó kuruzsló volt, mint Hardy! Sajnálta a pénzt egy elsőrangú ...

Tyrone: Hazugság! /dühöngve/ Szóval engem kell vádolni! Erre akarsz kilyukadni, nem?"¹

Mary is felelős a közös sorsért, hiszen annakidején felelőtlenségével kisfiúk halálát okozta, s hogy feledjen, azért vállalkozott azután Edmund megszülésére, s az újabb szűlés nehézségei nagymértékben hozzájárultak, hogy morfinista lett.

1

E. O'Neill: Drámák. Európa, Bp. 1974. II. 309. o.

Ebben rejlik Edmund felelőssége is.

"Tyrone: ... Hótha már mindenáron abból akarsz itélni, amit anyád mond, amikor nincs magánál, kezdjük ott, hogy ha te meg sem születnél volna ..." ¹

Jamie is felelős a történetekért, hiszen tudatalatti bosszútól hajtva fertőzte meg betegségével kisöccsét, s ez a tett indította el a tragikus események láncolatát.

"Mary: Csak magamat hibáztatom... Jamie sohase mehetett volna be a kisbaba szobájába, amikor még nem mult el a kanyarója... Mindig tudtam, hogy Jamie készakarva tette. Féltékeny volt a kisbabára. Gyűlölte... Figyelmeztették, hogy megölheti a kisbabát. Tudta. Ezt sohase bocsátottam meg neki." ²

Az okozatot azonban a szereplőknek egyik multbeli tette sem hozhatta létre, hanem a tettek összessége. Az egyik szereplő multjában sincs egyetlen olyan tett, ami a jelent teljes egészében meghatározná, ezt csakis a multbeli tettek összessége eredményezi.

A tragikus feszültség a tudat és a tudatalatti, a Sors modern ekvivalense között feszül. A tragikus feszültséget az apró családi "ügyeknek", "tetteknek" a hétköznapi, aktuális jellege csak fokozza: azok az apróságok, amelyek összességükben a Tyrone család széthullását, tragikus sorsát okozták, egyedi esetekben az egyes nézők életében, a színpad túloldalán is előfordulhatnak. Ez a tudat a nézőt állandó feszültségben tartja, a tragikus univerzalitás érzését eredményezi.

A feszültséget a szereplők szaggatott beszéde, az elhallgatott titkok, családi tabuk is fokozzák, amelyek későbbi időpontokban, a mámor pillanataiban fokról-fokra lepleződnek le.

¹ E. O'Neill: Drámák. Európa, Bp. 1974. II. 380. o.

² Uo. " " " " 341. o.

A tragikus egyensúly egyik pólusát a családtagok már vizsgált személyes felelőssége jelentette, a másik pólus viszont a mindannyiunkra ránehezedő Végzet, az előre elrendelés súlya.

"Tyrone: Csitt, Mary, az isten szerelmére! Tudja, hogy átok van rajtad, amiről nem tudsz, és nem tehetsz."¹

"Mary: Ne akarjuk megérteni azt, amit nem tudunk megérteni, ne akarjunk változtatni azon, amin nem lehet változtatni... Amit az élettől kaptunk, azt nem tudjuk se mentetni, se magyarázni."²

Időtechnikájával O'Neill ebben a darabban is a görög tragédiához, és saját korábbi műveihez kapcsolódik.

Az időben valós sikon, a tudat síkján előrehalad. A cselekmény 14-15 órai időtartamot vesz igénybe, a délelőtti folyamán kezdődik. A második felvonás ebédidőben, a harmadik felvonás délután, a negyedik felvonás az éjszaka folyamán, éjfél körül játszódik.

Ugyanakkor azonban az író az időben szimultán visszafelé is halad, az éjszakába való utazás tehát a múltba való utazást is jelenti. Ahogy Mary egyre jobban a kábítószer hatása alá kerül, az egyre távolabbi múltba megy vissza tudatalatti sikon: arra az időre emlékszik vissza, amikor gyermekei még kisebbek voltak, azután megszületésükre emlékszik, majd arra az időszakra, amikor Tyrone felesége lett, szerelmükre, megismerkedésükre, s végül zárdában eltöltött iskolás éveire, amikor még hitt, boldogságban, harmóniában élt.

"Mary: Sokkal boldogabb voltál, amikor még azt sem tudtad, hogy a világon van, amikor még a Boldogságos Szüzanyához imádkoztál a zárdában... Csak megtalálnám a hitet, amit elveszi-

¹ O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 366. o.

² Uo. " " " " 340. o.

tettem, és tudnék újra imádkozni!"¹

Az "utazás" során tehát a Tyrone család tagjai a bizonytalanságtól a bizonyosság felé..., a fénytől a sötétség felé, a lehetőségektől a lehetőségek elvesztéséig haladnak.

"Jamie: Nézz rám. Nevem: Lehetett volna tén, és Sohamár, Késő, Isten veled."²

A darab végén látszólag helyreállnak a torz emberi kapcsolatok. De: Edmundról kiderült, hogy tüdőbaja gyógyíthatatlan, az apa és Jamie az alkoholizmusba menekülnek, Mary véglegesen belesüllyed a morfiummámorba. S ez, ha nem is a fizikai halált, de annál rosszabbat, a szellem, a lélek halálát jelenti.

A tragikus befejezést, a szereplők pszichikai-lelki halálát a darab végén az élettől eltávolodott halott, kifejezés-telen arcok, a dermedt mozdulatlenségben ülő férfialakok is jelzik.

"Mary lassan, mintegy automata, a jobb oldali ablakhoz megy, kinéz - üres, eltávolodott hangon..."³

"Tyrone megrezzen a székén, Edmund és Jamie mozdulatlan."⁴

A darab végső jelenetében O'Neill tragédiaelfogásának összefoglalását adja. Ninához, s többi jellegzetes nőalakjához hasonlóan Mary is értetlen, harmonikus gyermekkorába tér vissza. A viaszatérés ára: a narkózisban való teljes elsüllyedés, feloldódás, a lélek halála.

O'Neill első darabjaiban a hősök fizikailag pusztultak el, a második és harmadik korszakához tartozó darabokban az "élő halott" állapotra vannak ítélve.

¹ E. O'Neill: Drámák. Európa, Bp. 1974. II. 355. o.

² Uo. " " " " 400. o.

³ Uo. " " " " 365. o.

⁴ Uo. " " " " 407. o.

A darab utolsó jelenetében szerelem és gyűlölet, boldogság és szenvedés, múlt, jelen, és jövő tragikus körre záródnak össze:

"A múlt, az a jelen. Meg a jövő is."¹

ELJÓ A JEGES /1939/

Az O'Neill-i tragédiaelfogás kifejezésének egyik eszköze, a kórus, formailag nem volt jelen a "Hosszú út az éjszakába" c. darabban. A "Különös közjáték"-hoz hasonlóan azonban funkcionálisan az "Utazás az éjszakába" c. darabban is megjelenik, azaz a kórus funkcióját a szereplők rejtett gondolatainak kimondásával, a tudatalatti tartalom felszínre hozásával töltötte be az író.

A harmadik szakaszba tartozó másik jelentős dráma, az "Eljő a jeges" /The Iceman Cometh/ /1939/ a modern kórus megjelenítésének legszebb O'Neill-i példája. "Szólókra és kórusra épített mű"² állítja róla az egyik jeles O'Neill-szakértő, Timo Tiusanen,

O'Neill-t a kórus megszerkesztésében elsősorban a klasszikus probléma, az egyén és a formális közösség kapcsolata vezette. Kórusát a dinamizmus, mozgalmasság jellemzi.

Ennek a dinamizmusnak a bizonyítéka, hogy a kórusvezető funkcióját mindig más és más figura tölti be. A darab elején a filozófus Larry a többiek vezetője: tekintélye van, kommentálja az eseményeket, a többiek cselekedeteinek mélyebb indítékait ő tárja fel.

¹

E. O'Neill: Drámák. Európa, Bp. 1974. II. 341. o.

²

Timo Tiusanen: O'Neill's Scenic Images, New Jersey, 1968. 264. o.

"Composition for solos and a chorus".

Hickey megérkezésével, a születésnap előkészületekkel ez a kórusvezetői funkció Hickey-re hárul: agitál és meggyőz, leleplez, a csavargók akarva-akaratlan engedelmeskednek felsőbbrendűségének. A darab utolsó részében, Hickey bukása után a kórusvezetői funkció Harry Hope-é lesz.

Harry Hope kocsmája, tulajdonosa neve ellenére, külsejével, berendezésével, légkörével a reménytelenséget, kilátástalanságot, a pusztulást sűriti magába, végig a cselekvés színpontja marad, a Végtet sujtotta ház jellegzetes O'Neill-i motívumának megfelelően. Ezeknek a csavargóknak azonban már házuk, otthonuk sincsen, az otthon degradálódott, pótlékát Hope kocsmája nyújtja.

"Larry: .. ez a végső kikötő. Itt már senkinek sem kell azon aggódnia, hogy hová megy majd innen, mert innen már sehová sem lehet menni."¹

Tizenöt, a társadalom és a lét periferiájára került csavargó tengeti itt az életét, óriási, pusztító ellentéteket hordva önmagukban: azt az ellentétet, amit ők most, a valóság szintjén képviselnek, és aminek hiszik magukat az illúziók szintjén.

"Habár az élet látszatát még itt is megpróbálják néhány jámbor ábránddal fönntartani a tegnapiokról, a holnapjaikról álmodozva..."²

Ezek a csavargók látszatra egy harmonikus közösségben élnek, elfogadják társaik hazug "értékeit", s ők is el tudják fogadtatni önmagukat. Ez a harmónia azonban nem törvényszerű, természetadta egyensúly, hanem csak igen nagy áron, a delirium által teremtett összhang.

A darab ezen első részében az irónia, a parodisztikus jelleg dominál: óriási szakadék tátong a szereplők képzelete és a valóság között, s ez a szakadék nevetésre ingerli a nézőt,

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 134. o.

² Uo. " " " " 134. o.

szánalmasan nevetségessé teszi a figurákat.

Hickey megérkezésével azonban a komikum helyét egyre jobban a tragikum foglalja el. A tragikus fordulat bekövetkezését Larry bizonytalan, tudatalatti érzései jelzik előre, Parritt-tel, Hickey-vel kapcsolatban.

"Larry szorongó, gyanakvó pillantást vet rá, majd másfelé néz, mintha kerülne valamit, amit nem akar meglátni."¹

A csavargók szűk és kezdetben nevetséges körén három figura áll kívül, s ebben a három figurában sűrűsödik össze a dráma tragikus jelentéstartalma: Larry, Parritt és Mickey a központi figurák.

Larry Slade, az egykori anarchista, aki az első kívülálló, mintegy "páholyból" nézi az eseményeket. Ő már leszámolt az élettel, s a többi O'Neill-i hőshöz hasonlóan, megváltásként várja a halált.

"Az én ábrándjaim meghaltak, eltemettem és átléptem őket. Előttem csak az a megnyugtató tény áll, hogy a halál finom, hosszú alvás, én meg dögfáradt vagyok, hát nem is jöhet elég hamar nekem."²

Larry figurája önmaga is egy körfolyamaton megy keresztül. A darab elején a halál békéje, nyugalma jellemzi őt, majd az érzelmi felkavarodás, izgalom állapota következik, melyet a másik két központi szereplő, Parritt és Hickey megjelenése vált ki benne, míg végül a darab befejezésekor ismét a halál nyugalma, békessége szállja meg.

"Tul sok nekem az élet! Halálom napjáig gyöngé bolond leszek, és szánalommal nézem az érem mindkét oldalát!... Csak jönne már el az a nap!"³

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 143. o.

² Uo. " " " " 125. o.

³ Uo. " " " " 282. o.

Parritt és Hickey bizonyos szempontból egymás ellentétei, egymás kiegészítői, s ennek ellenére párhuzamos sorsuk, az élettől való eltávolodásuk a tragikum univerzalitását adja.

A "kölyök", cingár anarchista, Parritt, s az alacsony, tömzsi, keménykötésű, lump vasáru-ügynök, Hickey életútja egyaránt gyilkosságba torkollik.

Már első találkozásukkor, baljós előjelként érzik meg a tragikus sorsközösséget.

"Hickey: Én a poklok kinját álltam ki magamban. És ezt megérezem másokon is. Talán ettől látszott /Parritt/ olyan ismerősnek. Valami közös van bennünk."¹

A gyilkosság motivuma mindkettőjükénél az életükben domináló nőalak gyűlölete. A párhuzamosságon túl a kétféle kapcsolat különbözősége a tragikum univerzalitását nyújtja.

Parritt a tipikus O'Neill-i fiúalak, aki anyját azért gyűlöli meg, mert tudat alatt szerelmes belé, viszonzatlanul, s aki így vagy úgy felelős lesz anyja haláláért.

Rosa Parritt, a csak az anarchista mozgalommal élő, a mozgalomban feloldódó asszony a "Világi megváltó", a politikus-ság megváltását hirdető figura, s azért kell meghalnia, mert mint nő, túl kevés szeretetet tud nyújtani.

Evelyne, Hickey felesége az ellenkező pólus. Ő túl sok szeretetet nyújtott férjének, a vallás vigaszát, az állandó sajnálatot és megbocsátást.

"Ettől volt annyira nehéz. Ettől éreztem magam olyan utolsó gazembernek, ettől, hogy mindig megbocsátott nekem."²

Parritt és Hickey önmagával való meghevesedése, anya, - illetve feleséggylilkossága önbüntetéssel, halállal végződik, amely Larry életfilozófiájának megfelelően, megadja számukra a megoldást.

¹ E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 192. o.

² Uo. " " " 265. o.

Hickey kihívja a detektiveket, akik döbbenet hallgatják előadását, a "drámát a drámában". Bár a csavargótársak részeg vigyorral örülnek mondják Hickey-t, s azt tartják, hogy emiatt felmentő ítéletet kap, a darab azt a befejezést sugallja, hogy Hickey a villamosszékekben fogja végezni: hiszen "örültsége" a csavargóknak ugyanolyan hazug illuziója, mint amilyennek a többi álom bizonyult.

Hickey jellemében is, társadalmi pozíciójában is a többi figura fölé magasodik, az ő jelleme a darab tragikumának csúcspontja.

A másik párhuzamos szereplő, Parritt, öngyilkosságot követ el.

"Most már látom, ez az egyetlen módja, hogy megszabaduljak anyától!"¹

"Larry: Ez az egyetlen kiútja! Az összes érdekeltek békéje kedvéért, ahogy Hickey mondta."²

A darabnak ironikus befejezést ad, hogy Parritt öngyilkosságáról tudomást sem véve, a részeg kórus énekelni kezd.

A "kórus" a többi O'Neill-i darabhoz hasonlóan szintén egy tragikus kört zár be fejlődésében. Részeg harmóniából indulnak. Hickey, akinek megérkezése elé már-már Beckett-i kintartással és elvárással tekintenek a darab szereplői, fel akarja őket illuzióikból, alkoholgőzös álmaikból rázni. Rábeszéli őket, hogy menjenek ki a fényre, térjenek vissza a társadalomba. Hickey megjelenése, az alkohol hiánya, vaddá, ellenségeskedővé teszi az addig egyetértésben élő szereplőket. Ebből az állapotból térnek vissza a kiindulási ponthoz - a részeg harmóniához. Teljesen megtörve, legyőzötve, Hickey eltűnése után az előző álharmónia állítódik helyre.

A körformát a helyszín, a berendezés azonosságával is aláhúzza az író. Az első, és a negyedik felvonás pontosan meg-

1

E. O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 275. o.

2

Uo.

"

"

"

281. o.

egyező környezetben játszódik, az egyetlen különbség a székek elrendezésében mutatkozik. Az egyik asztalnál "most mindössze egyetlen szék áll"¹, ez Hickey magáramaradását, elbukását jelképezi, míg a többi asztal és szék "egyetlen csoportot alkotnak"², ez a többieknek újra egy formális közösséggé kovácsolódását jelenti.

Hickey az álmoktól való megszabadulást, békességet kínálja barátsáinak. Hickey békessége azonban, s erre lassan fény derül a darab folyamán - a halál.

"Most már nem érzem úgy, hogy meghalok, a halált akarta rám sózni ez az örült ügynök."³ - mondja az egyik figura.

Hickey-t a halállal a "jeges" figurája köti össze, akivel úgy érezte, felesége, Evelynne mindig megcsalta őt.

"A Halál volt az a jeges, akit Hickey a házába hívott!"⁴

Élet és halál összefonódása, a körstruktúra, a tragikum univerzalitása, a modern kórus, mint a közösség legmagasabb szinten való megjelenítése - a tragédia magasába emelik O'Neill drámáját.

Az előre elrendeltetés és a személyes felelősség kérdésében O'Neill ugyanazt az egyensúlyi helyzetet rekonstruálja, amelyet az "Utazás az éjszakába" című darabban láttunk.

A szereplők multjában, önvallomásuk szerint, találhatók ugyan olyan események, amelyek elősegítették a jelen állapot kialakulását, de sorsukért végső soron ezek az eprő események önmagukban nem hibáztathatók. A modern Végzet, a tudatalatti bűnök, komplexumok ugyanolyan mértékben felelősek az elhibázott életek tragikumáért.

¹ O'Neill: Drámák, Európa, Bp. 1974. II. 249. o.

² Uo. " " " " 249. o.

³ Uo. " " " " 276. o.

⁴ Uo. " " " " 233. o.

Harmadik korszakában, az "Utazás az éjszakába", illetve az "Eljő a jeges" c. darabokban, így térnek vissza a korai korszak tragédiaelfogásának motivumai, de ennél magasabb fokon, a görög tragédia és a mélylélektani hatás szintézisében mutathatók ki.

H A R M A D I K F E J E Z E T

O'NEILL TRAGÉDIAPELFOGÁSA MÁS KORTÁRSI ELMÉLETEK ÖSSZEFÜGGÉSÉBEN

1. LÉLEKTANI IRÁNYZAT: AZ O'NEILL-I ÉLETMŰ
A ZÁRT LÉLEKTANI DRÁMA

A pszichológiai, mélylélektani elemek megjelenése O'Neill tragédiáknak szánt, az előbbieken elemzett műveiben, egy sajátos drámatörténeti fejlődés eredményei, melyet a modern színházban a közönség és a színház közösségének szétválása, a nézetazonosság, az egységes világkép hiánya hívott létre.

E drámatípus kialakulásának szükségességét, indoklását a következőképpen foglalta össze Lukács György:

A tragikus hősben "a végső küzdelem, azáltal, hogy a sors olyan sokat meghódított az ember belsejéből, mindinkább belül folyik le... minél inkább kifelé tolódik a motiváció centruma /vagyis minél nagyobb a meghatározó ereje a külső dolgoknak/, annál beljebb kerül a tragikus küzdelem centruma, annál belsőbb, kizárólagosabban lelki lesz a küzdelem."¹

A lelki küzdelemnek így módon való felnagyítása, sőt gyakran kizárólagossá tétele a drámában visszahat a drámai hősök lelki világára is, s abban bizonyos torzulásokat hoz létre.

"Ha nincs mitológia, ...a karakterből kell mindent megokolni... A patológia a drámaiatlan emberek és helyzetek drámaivá tevésének egyetlen lehetősége. Ez adhatja csak meg nekik azt a koncentrálttságot a cselekvésnek, azt az intenzitását az érzéseknek, mely a tettet és a helyzetet szimbolikussá, az alakokat a közönségesből, a mindennapiból kiemelkedővé teszi..."²

Az ember belső világának hangsúlyosabbá válása, a tettek indítóokainak a lélek mélységeiben, sokszor a tudatalattiban, az ösztönvilágban való fejtőzése nemcsak az O'Neill-i tragédia-felfogás egyik fontos tényezője, hanem egész irányzatot képvisel századunk drámairodalmában.

1

Lukács György: A modern dráma fejlődésének története,

2. kiadás, Magvető, Bp. 1978.

100-101. o.

2

Uo.

"

"

"

129-130. o.

A lélektani irányzat, s az ezt képviselő O'Neill-i életmű jelentős helyet foglal el a tragédia felé törekvő modern irányzatok között:

"O'Neill csaknem egyedül áll a modern drámaírók között abban, hogy ösztönösen ráértett arra, hogy a modern tragédiának milyennek kell lennie."¹

A lélektani elemek túlzó mértékű, kizárólagos hangsúlyozása azonban a dráma, a drámai hősök befelé fordulását, bezáródását eredményezi. Ez a drámai irányzat a lélek tragikumának, a hősök személyes jellegű, pszichológiai konfliktusokban való kimerülésének, lassú lezüllesztésének, erős lelki intenzitásuk pusztító hatásának ábrázolásával kívánja pótolni a modern életből hiányzó egységes, tragikus világképet.

Ez az irányzat - csakugy, mint a később vizsgálandó többi csoportalapjaiban hiányos: a valódi tragikum összetettségét nem juttathatja érvényre, azt csak egyik vonásában, a jellem oldaláról tudja megragadni. Azután ezt az egyetlen, karakterisztikus vonást kitágítja, univerzálissá, örökérvényűvé teszi.

A pszichológiai motiváció felfokozottsága ugyan sugall bizonyos pátoszt, nagyságot, sűríti az atmoszférát, de ugyanakkor ebben az irányzatban a beteges, patológikus karakterek nem pótolják a klasszikus tragikus hősök fenségét, jellemének komplexitását, akik igaz, nagy ügyért harcoltak, buktak el, halálukkal az élet folytatását sugallva.

Ezzel szemben a lélektani irányzat patológia felé hajló hősei önnön lelki világuk, tudatalatti ösztöneik, gátlásaik csapdájában vergődnek, s pusztulnak el, küzdelmük öncélú, hiábavaló. A tragédiák felemelő, életigenlő, katartikus érzése helyett a nézőt a sötét kilátástalanság felé vezetik.

1

Engel Edwin: The Haunted Heroes of E. O'Neill, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1953. 258. o.
"O'Neill is almost alone among modern writers in possessing what appears to be an instinctive perception of what a modern tragedy would have to be."

2. A "NYITOTT" SZOCIALISTA DRÁMA VISNYEVSZKIJ: OPTIMISTA TRAGÉDIA

A "NYITOTT" SZOCIALISTA DRÁMA

Az O'Neill-i tragédiakoncepciót, bár a görög tragédiának nagyon sok formai és tartalmi elemét /sora és felelősség, előre elrendeltetés és szabad akarat, összhangja, a kórus alkalmazása a közvélemény kifejezésére stb./ tartalmazza, de végülis mint láttuk, a lélektani zártság jellemezte, hiányzott belőle az ideológiai, társadalmi nyitottság, az ember, mint társadalmi, közösségi lény aktuális dolgaira való érzékeny reagálás.

Éppen az O'Neill-i felfogásból hiányzó társadalmiságot, a drámai nyitottságot, az egységes világnézeti alapokat, az eszmei szilárdságot teszi magáévá modern korunk tragédia-felfogásának másik jelentős irányzata, a politikus szocialista dráma, amely viszont az O'Neill-i koncepcióból hiányzó szilárd eszmeiséget, az előremutatást, a végső megoldást állítja a művek központjába, ez válik a szocialista dráma leghangsúlyosabb vonásává.

A szocialista drámához tartozó darabok leglényegesebb, legszembeütőbb vonása az optimizmus, az, hogy minden szereplőjét, jelenetét, s a végső megoldást is a jövő biztonságába vetett hit hatja át. Ennek alapja, hogy a marxista felfogásban a történelemben az emberiség a kommunizmus felé, az osztály nélküli társadalom, az egyenlőség, szabadság, a személyiség teljes kibontakozása felé halad. A cél tehát biztos, elérése történelmi törvényszerűség.

"Utközben még lehetségesek katasztrófák... De még a legszörnyűbb visszaesés sem ok a tragikus kétségbeesésre. Az előrehaladás folytatódik, hiszen mögötte állnak a történelem rendíthetetlen törvényei"¹ ...

1

George Steiner: A tragédia halála, Európa, Bp. 1971. 305. o.

"Az optimizmus a tragikum sajátossága a szocialista realizmus esztétikájában"¹ állapítja meg Jurij Borev "A tragikum" c. könyvében. Ez azt jelenti, hogy a történelem objektíve felfelé ívelő menete képes megoldani és leküzdeni a legélesebbnek, legkibékíthatetlenebbnek látszó összeütközéseket, s képes életigenlő megoldást adni ilyen szituációkban is.

A tragikum optimizmusa nem "egyéni", hanem "történelmi" optimizmus, az élet általános fejlődési perspektívájára, történelmi törvényszerűségekre vonatkozik - ez eredményezi a nyitott drámát az O'Neill-i zárt tragédiával szemben, amely egy térben és időben lezárt szituációra, jellemekre vonatkozott.

Ebben a drámatípusban azonban az eljárás is, a végeredmény is lényegében azonos lesz a másik, O'Neill-i irányzattal. Ott a tragikus hatást a lélektani eszközök felnagyításával akarta a drámaíró megvalósítani. Itt a tragédia eredetileg szigorú egységben, harmóniában levő jellemvonásai közül egy másikat, nevezetesen a jövőbe vetett hitet, mélységes bizalmat, "optimizmust" emeli ki, s nagyítja fel.

Ez az eljárás ugyanúgy egyoldalúságot eredményez, mint a másik, O'Neill-i, a lélektani bezártsághoz vezető koncepció.

A tragédiának a szocialista drámában való ilyen felfogású megjelenítését, lényegét, már címében is, de elsősorban tartalmában, jellegzetességeiben igen szépen példázza Vszevolod Visnyevszkij "Optimista tragédia" c. műve.

VISNYEVSZKIJ: OPTIMISTA TRAGÉDIA /1932 - 1933/

Vszevolod Vitaljevics Visnyevszkij /1900-1951/ drámaírói technikáját, műveinek jellegét kettős hatás adja meg. Egyrészt a szovjet irodalom korai korszakának jellegzetességei jelennek meg nála, a forradalom nagyságának, pátozának, a for-

radalmi erőfeszítésnek hű, dokumentumjellegű ábrázolása; másrészt a világirodalom új, avantgarde /expresszionista/ törekvéseinek alkalmazása drámáiban. Így ötvöződik össze nála az expresszionista drámaírás, s a korai szovjet irodalom szocialista, realista vonásai.

Az expresszionizmus hatása, az alakok elnagyoltsága, az alakok egyénítésének hiánya O'Neill korai korszakának drámáival is rokoníthatja őt.

Visnyevszkij 1929-ben kezd hozzá egy három részből álló trilógiához, amelynek egyes darabjai a forradalom történetének folyamatosságát adják. A trilógia első része "Az első lovas-hadsereg" /1929/, második része a "Döntő csapás" /1931/, s végül a trilógia legjobb, legismertebb, s a legtöbb műfaji vitát kiváltó darabja, az "Optimista tragédia". /1932-33./

Az "Optimista tragédia" c. művében csakugy mint a trilógia első két darabjában, Visnyevszkij saját hősi ifjúságához, a forradalomhoz, a polgárháborúhoz fordul témáért.

A tematikai azonosság ellenére ez utóbbi darab sok újat is hoz az előzőekhez viszonyítva. Visnyevszkij korai drámaírói korszakában az individualista, realista, pszichologizáló drámát teljesen elvetette, beleértve Tolsztojt, Csehovot, az orosz irodalom nagyjait is. Nézeteit felülvizsgálva az "Optimista tragédia"-ban már más nézőponttal dolgozik.

"Az emberek viselkedése érdekel engem, - írja, - a lelki folyamatokat vettem alapul: hogyan éltek, min gondolkodtak, hogyan szerettek akkor az emberek? Hogyan jöttek létre az első szervezett egységek? ..."¹

I. Ю. Неводов: Всеволод Вишневский, прочитанный вчера и сегодня, Саратов, 1968. 73 стр.

"Меня интересовал вопрос о поведении людей... Я взял внутренние процессы. Чем жили, о чем думали, как любили когда? Легко ли было создавать первые организованные кадры?"

Az "Optimista tragédia"-ban nem "szélességében", hanem "mélységében"¹ ábrázolja az eseményeket. Az előző darabok színességét, fordulatosságát, eseményességét, epizódsszerűségét itt egyetlen centrális folyamat, centrális téma kidolgozása, leírása váltja fel: ez a folyamat a Balti-flotta tengerészeinek eszmei-politikai fejlődése, a forradalomhoz vezető út megtalálása.

Ennek a nagyjelentőségű, a végeredményében pozitív kicengésű folyamatnak a tragikus ellenpontja a komisszárnő pusztulása.

Az erősen koncentrált jelleg a darab szerkezetén is tükröződik. A tömegek erőteljes, hatásos ábrázolásán túl az "Optimista tragédia" az előző Visnyevszkij darabokhoz képest a figurák egyénítése útján halad, a komisszárnő, Vajnonen, Behring hadnagy megjelenítésével. A lélektani drámákkal összehasonlítva azonban bonyolult jellemeket, valódi, hús-vér figurákat az "Optimista tragédia"-ban sem találhatunk. Ehelyett inkább korábbi elveihez, módszereihez maradt hű ebben a vonatkozásban Visnyevszkij: a szereplők egy bizonyos társadalmi osztályhoz való tartozását, az osztályharcban való részvételét veszi alapul, s ezt tekinti mértékként, kulcsként jellemükhöz. Világosan kifejezi rokonszenvét és ellenszenvét, az eseményekkel kapcsolatosan saját írói álláspontját.

Ezt a klasszikus tragédiából már jól ismert eszközzel, a kórus megjelenítésével teszi.

Az "Optimista tragédia" kórusát a két veterán katona, az első és a második őrmester alkotják. A kórus - az írói véleményt képviseli, a szöveget kommentálja, tájékoztat az

¹Ю. Неводов: Всеволод Вишневский, прочитанный вчера и сегодня, Саратов, 1968, 70 стр.

eseményekről, elgondolkodik és elgondolkodtat elméleti kérdésekről, a forradalomról általában, a forradalmi hősök sorsáról, a kommunista erkölcsről. Emellett a kórus elsődleges funkciója: kapcsolatteremtés a darab szereplői, a nézői, a harmincas évek embere között.

A kórust reprezentáló első és második őrmester a darab elején megszólítja a közönséget, egyértelművé teszi a szituációt, s egyuttal utasítást, egységes nézőpontot is ad közönségének, előrevetíti, megérteti a darab alapgondolatát: a forradalom győzelmét, a halálban az élet fennmaradását. "Második őrmester: Hallgatnak. Eljöttek megnézni a hőstetteinket, a hősöket.... Tegyétek félre mindennapi gondjaitokat. Utjának végére érve, a tengerészezred hozzátok, az utódokhoz fordul... Üdv néktek! A harcosok nem kívánták, hogy szomorkodjatok pusztulásukon... Az élet nem hal meg... És ez így is van rendjén! Legyetek derűsek! Ezt kívánták a harcosok, mielőtt elpusztultak. Légy vidám forradalom!"¹

Az "Optimista tragédia" első és második felvonása tulajdonképpen kiélezett eszmei küzdelem, a szemben álló felek nézeteinek világos kirajzolása: a komisszárnő és Vajnonen az egyik oldalon, az anarchisták vezetője, Rekedt, és Alekszej a másik oldalon. Az ő elvont küzdelmükben nem a tragédia által megkívánt nagy egyéniségek, hanem két erkölcsi elv ütközik össze: az individualizmus, az "én" elve, és a kommunista erkölcs, a "mi" elve, amely az egyik oldalon az anarchista vezetőben, a másik oldalon a komisszárnőben testesül meg.

A komisszárnő az individualizmussal szemben a kommunista erkölcs megtestesítője, az ő ideológiája szűkebb értelemben a csapat, tágabb értelemben az egész emberiség jövőjét vetíti előre.

¹

Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958. 7-8. o.

A komisszárnó rendelkezik azzal a lelki, jellembeli többlettel, amellyel a többiek, éppen világnézetük fejletlensége folytán, nem rendelkezhetnek: az emberekbe, a jövőbe vetett hit, a kommunista meggyőződés.

A komisszárnó ideológiai, jellembeli többlete segítségével a darab elején egységesen a primitív ösztönök, az anarchista vezér rémuralma alatt álló irreguláris különítményt előbb polarizálja, majd forradalmi ezredé alakítja.

Az első fázisban végbement polarizációt jól érzékelteti a matrózoknak az anarchista vezetőség való viszonya: egyesek rettegnék tőle, mások még hisznek neki, pl. Alekszej, a harmadik csoport pedig már ellenségesen viszonyul hozzá.

A fejlődés második szakaszában ez a különítmény az eszmei - ideológiai fejlődésben oda jut el, hogy már egységesen lépnek fel: a rettegett bandavezért a második felvonás végén önbíráskodásért halálra ítélik.

A harmadik felvonásban pedig már ütőképes, szervezett tengerészezred száll szembe tudatosan az elnyomókkal, s áldozza életét az igaz ügyért.

A darab kulcsfigurája Alekszej. Az ő átalakulása - a bandavezér barátjából tudatos forradalmárrá válása - mutatja az utat a jövő felé, ez a változás jelenti a harc eldőlését, kimenetelét, szűkebb értelemben a tengerészezred átalakulását, tágabb értelemben a végső győzelmet.

Alekszej figurája a darab elején még sokban hasonlít a gyökértelen, kételkedő, igazságot, biztonságot, hitet kereső O'Neill-i hőshöz.

"Eddig, mint a szolgálati szabályzatot, úgy tudtam: szolgálni: jó; a szülőket tisztelni: jó; a menyasszonyom szeretni: jó; istenhez imádkozni: jó. Minden világos volt előttem. Nyugalom volt mindenütt és én elsőosztályú tengerész voltam. És tenger-

résznek lenni is jó volt. De most... mi most a jó? ... én is szenvedek és gondolkodom. Aztán bánatomban leiszom magam, és féktelenkedek. De éjszaka az életről elmélkedem. Igen... igen, mondd meg nékem, mi most a jó."¹

Ez a kételkedő, az ellenforradalmár vezetővel szimpatizáló Alekszej óriási utat tesz meg az ideológiai fejlődésben.

A darab elején még a bolsevik nézeteket képviselő komisszárnő ellen lép fel: "Lehetetlen egy asszony!"²

Ettől a ponttól jut el előbb az anarchista vezetővel való nyílt szembeszegülésig, a hadifoglyok kivégzésének ellenzéséig. "Hozzá ne nyúljatok!"

Ezt követi a nyílt összetűzés:

"A pofádba a képedbe vágom: áruló vagy, hitszegő vagy!"³

A fejlődés végső állomása a veszélyhelyzetben a bolsevikokkal való teljes eszmei-érzelmi azonosulás.

" /Az ellenség rohamra indul. Kegyetlen tűzzel árasztja el a terepet./

Alekszej: Felállni!

/A tengerészek kibújnak a fedezékekből. Alekszej teljes magasságában kiegyenesedve, a szinte megnémorosodva, egyre dühöttebben játszik... Alekszej harmonikáját az ellenséghez vágja, ingét letépi magáról, összecsaparja és az izzadtságtól súlyos tekerccsel csapkodja a rátámadó ellenséges katonákat/"⁴

Alekszej evolúciója tehát az "Optimista tragédia" alap-gondolata, benne sűrűsödik össze a fejlődés egyébként hosszú és lassú folyamata. Az ő fejlődése példázza az egész ezred bolsevikká alakulását, a harctéri vereség ellenére is a végső győzelmet.

Ez a szilárd hit teszi "optimistává" Visnyevszkij tragédiáját.

¹ Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958. 10. o.

² Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958. 20. o.

³ Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958. 61. o.

⁴ Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958. 76. o.

A darab műfajiságáról keletkezése óta viták folynak: egyes kritikusok tragédiának nevezik, mások megfosztják ettől a műfaji megnevezéstől s helyette a "hósi dráma" elnevezést használják.

Foglaljuk össze a darab néhány jellegzetességét, a műfajiság megállapítása szempontjából.

Minden tragédia alapvető feltétele a tragikus konfliktus. Ennek a műnek a befejezése tulajdonképpen a komisszárnó tragikus dilemmája: vagy saját pusztulását, halálát választja, vagy lemond forradalmi nézeteiről.

Ez a dilemma azonban csak egy irányban dőlhet el: a hősnőnek nincs igazi választási lehetősége. Az utóbbit, a halált kell választania, hiszen ezt követelik azok a forradalmi nézetek, amelyekkel ő maga teljesen azonosul. Az ilyen hősről írja Lukács György:

"Cselekedeteikben van valami makacs, hóbortszerű, patológus. Ami velük szemben áll, annak csak érveiben van - esetleg - igaza, hatásában alacsonyrendű, nem egyenrangú velük, és öbennük, ilyenért küzdvén, van valami betegesen túlfeszült, tragikomikus."¹

Magát a tragikus konfliktust sem úgy dolgozta ki az író, mint egyik nagy egyéniség küzdelmét a másikkal, hanem nála elvek, elvont eszmék állnak összetűzésben, s az ezeket az elveket megtestesítő, plakátszerű, s nem hús-vér figurák.

Az író az egyéni színezet ellenére elsősorban nem az egyének sorsa, hanem a társadalmi osztályok sorsa foglalkoztatta, a két történelmi korszak határán.

A darab ugyan az egyének, az anarchista vezér, Vajnonen, s a komisszárnó halálával ér véget, de tulajdonképpen a tömeg, a közösség, a csapat eszmei győzelmével, a jövő, a végső győzelem biztonságával zárul.

1

Lukács György: A modern dráma fejlődésének története,
2. kiadás, Magvető. Bp. 1977. 402. o.

A hősök inkább epikusak, mint drámaiak.

"valami mélyen megnyugtató, tisztán eposz-szerű hangulat veszi körül bukásukat. Érezzük: nem ez az elbukás az ő igazi életük, ez csak egy epizód benne... Az ő életük valahol egészen máshol van: abban a végtelen ritmusban, amivel egy előttük is ismeretlen cél felé sietnek; egy cél felé, amelyről tudják, hogy ők úgysem fogják elérni... Az ő letörésük csak epizód náluk, mert ők egész életüket epizódnak érzik a nagy célhoz való viszonyában."¹

A mű címe, általunk is vizsgált alapigazsága, jellegzetességei arra utalnak, hogy ebben a darabban az írói hangsúly az "optimista" szóra esik, arra, hogy a drámaíró számára nem az egyének sorsának tragikuma, hanem a közös ügy győzelme a fontos.

Héra Zoltán ezt írja a drámához írt utószavában:

"... Sorsa nem tragikus, a szó régi értelmében... a zárójelenet akkordjaiban egymással összeforrvan hangzanak fel a fájdalom és bizakodás életigenlő dallamai. Kevés darab van, amely ennyire tisztán, ilyen hatalmas érzelmi erővel tudná érzékelteni a halálban az élet folytonosságát."²

A darab utolsó sorai méltó befejezést adhatnának stílusukkal, a belőlük sugárzó gondolatokkal egy epikus műnek, regénynek, vagy eposz-nak is. Ezekből újra ugyanaz az optimizmus, az életigenlés árad, mely a darab kezdésének is alap gondolata volt.

"A csöndet zene szakítja félbe. S hallik az ezred lépteinek dübörgése. A zene érthetően és minden határozatlanságot kizáróan harcba szólít... a megszámlálhatatlan milliárdnyi élőlény lelkesen örül az életnek. Mindenütt buzog, zug, mozog az elpusztíthatatlan élet...."³

¹ Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. Magvető. Bp. 1977. 395. o.

² Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958. Héra Zoltán utószava, 91. o.

³ Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958. 87-88. o.



V. Visnyevszkij: "Optimista tragédiá"-ja a moszkvai
Kamara Színházban. A. Tajrov rendezése /1934/

3. A "FORMAI" TRAGÉDIA: A KÖLTŐI DRÁMA

T. S. ELIOT: CSALÁDI ÖSSZEJÖVETEL

A "FORMAI" TRAGÉDIA: A KÖLTŐI DRÁMA

Az előző két drámai irányzat, a lélektani dráma, és a szocialista dráma is az eredetileg egységben, harmóniában levő tragédiát más-más oldalról közelítették meg, a tragédia komplexitásából egy-egy tényezőt ragadva ki.

A lélektani dráma /ld. O'Neill-i típus/ a tragikus egyéniség oldaláról közelítette meg a tragédiát, míg a szocialista dráma /ld. Visnyevszkij: Optimista tragédia/ éppen az előző koncepcióból hiányzó szilárd világnézetet, eszmeiséget, a jövőbe vetett hitet, az egyének pusztulásában is a közösség, a társadalom haladó osztályainak győzelmét, az "optimizmust" hirdeti.

A XX. századi tragédia irányzatainak következő típusa, a költői dráma egy új oldalról, mégpedig formai oldaláról közelíti meg a modern tragédia problémáját. Ez a típusú dráma elsősorban a tragédia formai vonásait, rituális jellegét, fenségét, pátoszát, s az ennek megfelelő tartalmi és formai eszközöket használja fel, nyelvezetében az ősi, verses tragédiát támasztja fel.

A költői dráma kiemelkedő írója, s egyben legjobb teoretikusa is az angol Thomas Stearns Eliot. Ő maga írta műveiről a legjobb kritikákat, s kevés elméleti szakember bizonyította be ilyen meggyőzően nézeteit a gyakorlatban, mint ő.

Legjelentősebbek azok a kritikai írásai, amelyekben saját tevékenységének mintáit, ösztönzőit elemzi.

Eliot elméletében abból indul ki, hogy a drámai nyelv, akár prózában, akár versben íródott a mű, lehet természetes

is, és mesterkélte is a közönség számára. A drámaírónak az a feladata, hogy a drámát magát olyan fenségessé, a drámai szituációt olyan intenzívvé tegye, hogy egyedül a költészet nyelvén lehessen azt adekvát módon kifejezni, a közönség számára a vers legyen a drámában az egyedüli természetes kifejezőeszköz.

A vers tehát Eliot számára nem diszítés, nem dekoráció, hanem a dráma szerves része, a drámai hatás erősítője, azáltal, hogy a versnek nemcsak a tudatra ható koncentrált és mély tartalmisága, de zenéje és ritmusa is nagy hatást gyakorol a közönségre, felerősíti érzelmeit, anélkül, hogy a néző ennek tudatában lenne.

T. S. Eliot három legfontosabb drámai műve: "Gyilkosság a székesegyházban" /Murder in the Cathedral, 1935/, a "Családi összejövetel" /The Family Reunion, 1939/ és a "Koktél hatkor" /The Cocktail Party, 1950/ c. drámák.

Az élet vallásos aspektusát "Gyilkosság a székesegyházban" c. művében fejti ki legteljesebben. Itt próbálkozott először a verses dráma nagyszabású felújításával is.

A "Gyilkosság a székesegyházban" bizonyos vonatkozásaiban a görög tragédiára emlékeztet, de Eliot, éppen vallásos tartalma, végkicsengése miatt az ismert középkori morálitás-drámát, az Everyman-t tekinti elsősorban példaképének.

Becket, a négy kísértő és a négy lovag alakja ma allegorikus példázatként, elvont erkölcsi tételek illusztrációjaként hat. A darabot mind elvontsága, mind az egy-egy eszmét, erkölcsi elvet megtestesítő szereplői alapján az előző fejezetben tárgyalt "Optimista tragédia"-val is rokoníthatjuk.

A darab rituális jellegű. A benne oly gyakran szereplő kórus, a canterbury-i asszonyok kórusa intenzitásával, jajongó, féltő, vágyakozó, az érzelmeik széles skáláját kifejező kara

tulajdonképpen a görög dráma kórusának funkcióját, a néző és a színész, a ritus és a hívők közötti összekötő kapocs funkcióját tölti be. A drámai megvalósítás ebben a vonatkozásban is a keresztény ritus mintájára történik.

A kórus ebben a darabban inkább költői, mint drámai jellegű lesz. Eliot írói szándéka is az volt, hogy a kórus érzelmi jellegét, hatását hangsúlyozza, s ennek magyarázata, hogy ő, mint költő, könnyebben is boldogult a kórus számára írt versekkel, mint a drámai párbeszédekkel:

"A drámai gyengeségeket valamennyire elfedik az asszonyi kiáltások. A kórus alkalmazása... elrejtette színházi technikám hiányosságait."¹

Minden, a görög tragédiára, s a keresztény morelitás-drámákra való formai és tartalmi hasonlóság ellenére a "Gyilkosság a székesegyházban" c. drámában elsősorban a költői elemek dominálnak, s ezek összességükben nemhogy erősítenék, hanem inkább gyengítik a tragikus hatást.

Ugyanigy antitragikus a mű alapgondolata, Becket érsek mártírjuma is. Becket a halált önként választja, sőt még várja is az üdvözlést. A keresztény hittel való teljes azonosulás, s a hitért önként vállalt halál, az önfeláldozás, a halál utáni üdvözlés nem válthat ki tragikus érzéseket a nézőből, ugyanugy, mint nem válthatott ki az előző részben tárgyalt "Optimista tragédia"-ban az igaz eszméért önként a halálba menő komisszárnő sorsa sem.

T. S. ELIOT: CSALÁDI ÖSSZEJÖVETEL /1939/

Az élet vallásos és hétköznapi aspektusát Eliot a "Családi összejövetel" /The Family Reunion, 1939/ c. drámában egyesítette.

¹

Az angol irodalom a XX. században, Gondolat, Bp. 1970. 316. o.

A "Családi Összejövétel" c. dráma főhőse, Harry is, Beckethez hasonlóan, szenvedésre kiválasztott vezeklőként dicsőül meg a darab végén. Az ő önként vállalt szenvedése, vezeklése sem lehet tragikus erejű, tragikus hatású, Becket érsek mártíriumához hasonlóan.

Eliot maga is bizonytalan volt Harry-nek a darabban betöltött szerepét illetően. Írói rokonszenve hol a fiú, hol az anya alakját övezi, s ő maga sem tudta eldönteni, "vajon az anya tragédiájáról, vagy a fiú üdvözüléséről van-e szó."¹

A "Családi Összejövétel" részletes és komplex darab, még mindig rituális, versben íródott, bár rituális jellege, csakugy, mint nyelvezete, sokkal rejtettebb, átvittebb, mint a "Gyilkosság a székesegyházban" c. drámában volt.

A darab úgy indul, mint egy szokványos polgári dráma. Amy, az idős hölgy születésnapjára készül, s maga köré akarja gyűjteni ebből az alkalomból családjának tagjait. Ez ritka alkalom, nagy jelentőségű szertartás a közösség, a család életében.

A darab magja tehát egy szertartás, egy ritus, amelynek során Amy a családi tűzhely őrzését, a család összetartásának funkcióját át akarja engedni elsőszülött fiának, Harry-nek, mivel érzi saját erejének fogyását, halálának közeledtét. "Én csak azért küzdöttem, hogy az élet menjen tovább Wishwoodban, és ne változtassak meg semmit a visszatérése előtt. Most te következelsz, hogy mindent elrendezz. Én már öregasszony vagyok."²

1

Az angol irodalom a XX. században, Gondolat, Bp. 1970. 318. o.

2

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963. 25. o.

"I have only struggled to keep Wishwood going
and to make no changes before your return.

Now it's for you to manage. I am an old woman."

A darab fő vonalát jelentő családi vacsora, s az ennek keretében lezajló szerepátadás ritusán kívül, vallási szertartás, ceremónia jellegű a nagynénik, nagybácsik kórusként való funkcionálása is. Gyászszertartásra emlékeztet a darab utolsó jelenete, amikor Amy halála után a családtagok sorban elbúcsúznak a halottól, miközben egy-egy égő gyertyát oltanak el: a jelenet végén a halál sötétsége borul mindannyiukra.

A darab során a családi kötelékek szorosabbá fonódása, a bensőséges családi ünnepség helyett a család széthullásának, degradálódásának leszünk tanúi. Ezt a közösség, a család egyes tagjainak egyéni sorsai példázzák.

Amy, a család összetartó ereje, a darab elején testileg, lelkileg még erős asszony, míg a darab végére gyenge, szívbeteg, lélekben is összeomló öregasszonyként hal meg.

A nagynénik és nagybácsik érdektelenek, felszínes magánemberek, akik legszívesebben távol tartanak magukat a családi problémáktól. A családot érintő tragikus események csupán a pletyka szintjén érdeklik őket. Az élet igazságáról, az események mélyebb, morális szintjéről nem is vesznek tudomást. Ezt a vonásukat Harry szavai így fejezik ki:

"Az életen csukott szemmel mentetek keresztül, a jelenségnek soha nem ébredtetek fel. Én mondom, az élet elviselhetetlen lenne, ha ébren lennétek."¹

Mary, Amy elhunyt unokatestvérének lánya, minden erejével szabadulni akar ebből a baljóslatú házból, felismerve, hogy őt itt kihasználják, felismerve a fojtogató légkört, a pusztulás előjeleit.

Johnt, Amy egyik fiát autóbaleset éri a küdben az idevezető úton. John is érinti a család degradációs folya-

1

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963. . .
26-27.o.

"You have gone through life in sleep
Never woken to the nightmare. I tell you, life
would be unendurable
If you were wide awake."

mata: ő az a szerencsétlen sorsú ember, akinek minden tette, minden vállalkozása balul üt ki, jellemében is, tetteiben is, minden vonatkozásban alul marad, gyengének bizonyul.

Arthur, Amy másik fia az ellenkező pólus: ő a gátlástalan, a féktelen típusú ember: autójával ittasan beleszalad egy kirekatba, tetteért megbüntetik, eltiltják az autóvezetéstől.

Harry, a legidősebb fiú - ez hazaérkezése után hamarosan kiderül - idegbeteg. Volt egy szerencsétlenül végződő házassága: az Atlanti óceánon, New Yorkból az Európába átvezető hajóúton felesége rejtélyes körülmények között a vízbe fulladt. Harry bűnösnek érzi magát felesége halálában, sőt mi több, egyenesen gyilkossággal vádolja önmagát. A lelkipurdalások intenzitása, az önvádaskodás gyötrelmei Harry figuráját a lélektani drámák hőseivel, az O'Neill-i hősökkel rokonítja.

Az író már a darab elején sejteti, hogy valami kifürkészhetetlen, titokzatos dolognak kell lennie a család múltjában, amely meghatározza a jelent és a jövőndőt.

"Agatha: Szerintem fájdalmas, mert minden visszavonhatatlan, mert a múltat nem lehet gyógyítani, s mert jövőndőt csak a múlt valóságára építhetünk."¹

A későbbiekben a családi beszélgetés folyamán még konkrétabban bontakozik ki, hogy milyen titokzatos esemény sötétíti be a család múltját, előrevetítve pusztulásukat, a tragikus végkifejletet.

1

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963. 17.o.

"Agatha: I mean painful, because everything is irrevocable,
Because the past is irremediable,
Because the future can only be built
Upon the real past.

"Ivy: Nagyon megrázónak kellett lennie,
Különösen valakit oly módon elveszíteni -
A vihar közepette lesodorva a fedélzetről,
És soha senki nem találta meg a holttestét."¹

A homályos sejtések, utalások Harry önvallomásával világosodnak meg:

"Azon a felhőtlen éjszakán az óceán közepén
átlöktem őt a korláton."²

Harry figurájával Eliot O'Neill Orinjához hasonlóan, a furiák által üldözött Oresztész alakját kapcsolja be darabjába. Mig Orin számára Lavinia alakjában öltött testet az üldöző, ebben a darabban csak Harry tudatában léteznek, csak az ő számára valóságosak.

"Gyertek elő! Hol vagytok? Hadd lássalak Benneteket,
Mióta tudom, hogy léteztek, tudom, hogy kémkedtek utánam.
Miért játszotok velem, miért engedtek elmenni,
Csak azért, hogy utána ismét körülvegyetek? - Amikor rájuk
gondolok

Magamra hagynak: amikor elfeledkezem róluk,
Egy figyelmetlen pillanatban
Ismét előjönnek, az álomvadászok,
s nem hagynak aludni."³

1

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963.

18-19. o.

"Ivy: Yet it must have been shocking,
especially to lose anybody in that way -
Swept off the deck in the middle of a storm,
and never seen to recover the body.

2

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963.28.o.

"That cloudless night in the mid-Atlantic
When I pushed her over."

3

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963.57.o.

"Come out! Where are you? Let me see you.
Since I know you are there, I know you are spying on me.

A következő jelenetben a szétnyíló ablakfüggöny mögött felbukkannak az Eumeniszek.

Eliot ezzel az eszközzel az ósi hitvilágot akarta a modern néző számára elfogadhatóvá tenni, az ósi tragédiát a modernnel egyeztetni. Ez az egyeztetés nem sikerült Eliot számára sem, a furiák megjelenítése természetellenes, a közönség számára nem meggyőző.

Eliot önkritikusan így ír a furiák rosszul sikerült megjelenítéséről:

"Vagy jobban kellett volna Aiszkhüloszhoz ragaszkodnom, vagy jóval szabadabban kellett volna bennem a mítosszal. Ennek egyik bizonyítéka a Furiák balul sikerült megjelenítése.... Sohasem sikerült sem görög istennőkké, sem modern kísértetekké válniuk. Kudarckuk azonban pusztán annak a szimptomája, hogy nem sikerült az ósit a modernnel összeegyeztetni."¹

Harry megszállottan kutat a multbeli rejtély, apja személye után, s megtudja nagynénjétől, hogy apja, Agatha iránt érzett szerelméért, a Harry-vel éppen várandós feleségét meg akarta ölni.

Ez a multbeli tett a kulcs: ez az oka Harry büntudatának. A bűn átöröklődött apáról fiúra, s ezért üldözik Harryt a furiák, hiszen a keresztény felfogás szerint az el sem követett, csak tervezett bűn azonos súlyú a ténylegesen elkövetett bűnnel.

98. o.³

Why do you play with me, why do you let me go,
Only to surround me? - When I remember them
They leave me alone: When I forget them
Only for an instant of inattention
They are roused again, the sleepless hunters
That will not let me sleep."

1

G. Steiner: A tragédia halála, Európa, Bp. 1971. 292-293.o.

"Agatha: Lehetséges, te nem tudtad, milyen bűnért

Kell vezekelned, kinek a bűnéért, s miért...

Te vagy a mi boldogtalan családjunk lelkiismerete...

A madár, amelynek át kell repülnie a tisztítóüzön."¹

Eliot a bűn és bűnhődés örök problémájára megoldást a vallás felé való elhajlásban talál- Harry megtisztul az el sem követett családi bűntől: a darab végén üdvözl, s ezt a gondolatot Agatha gondolatai is sugallják:

"Harry átlépte a határt,

Melyen túl a biztonság és a veszély már mást jelentenek.

És nem tud visszatérni. Ez az ő kiváltsága."²

Harry-nek az üdvözlésig megtett útja - ez a dráma fő témája. Ez a közös motívum a "Gyilkosság a székesegyházban"-nal rokonítja a darabot, de míg ott a keresztény hitvilág az üdvözlés természetes vallásos közegében még hatni tudott, ebben a darabban, a vallásos tartalomtól megfosztva már erőltetetté válik.

Az írói koncepció ezen hiányosságait a stílus is magán viseli. A dráma nyelvezete a szereplők többszintűségének megfelelően szintén többretegű.

A szereplők a darab első szintjén köznapi, valóságos emberek. A második szinten nem köznapi emberekként funkcionálnak, mint nagynénik, nagybácsik, közvetlen családtagok, hanem mint az eseményeket kommentáló, általános igazságokat a néző számára összegező, közvetítő kórus tagjai.

1

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963.98.o.

"It is possible, that you have not known what sin

You shall expiate, or whose or why...

You are the consciousness of our unhappy family,

Its bird sent flying through the purgatorial flame."

2

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963.112.o.

"Harry has crossed the frontier

Beyond which safety and danger have a different meaning.

And he cannot return. That is his privilege."

Ez a két szint a darab folyamán időnként keveredik egymással, s ez zavarólag hat. A nagynénik és nagybácsik olykor a saját nevükben, a prózához közelebb álló nyelven, hétköznapi dolgokról, jelentéktelen apróságokról beszélnek, máskor kórus formájában, erősen költői stílusban, egészen elvont gondolatokat, irracionális elmélkedéseket fejtenek ki.

Ez a stílusváltás nagyon hirtelen következik be: a kórus által teremtett fennkölt, lírai, elmélkedő hangulatba szinte berobbannak a hétköznapi dolgok, események, egyszerű prózai nyelven kifejezve, amivel az író a nézőt eltávolítja a szereplőktől.

"Miért viselkedünk mindannyian úgy, mintha az ajtó hirtelen kinyílhatna, a függönyöket behúzhatnák,
A pince rettentő dolgokat tárhatna fel, a tető eltűnhetne
És mi többé nem lehetnénk biztosak abban, hogy mi a valóságos,
és mi a nem valóságos."¹

Ezt a stílust, ezt az elmélkedő, filozofikus hangulatot töri meg Amy hangja, a gyermekét váró anya leghétköznapibb mondatával:

"Ivy! Violet! Arthur vagy John megérkezett már?"²

Hasonló hatást ér el Eliot a darab utolsó jelenetében: Amy halálával az emberiség tragikus dilemmáján, az élet és halál rejtelmén elmélkedő kórust a kórus tagjai egyenként, most már hétköznapi emberekként funkcionálva, hétköznapi problémáikkal szakítják félbe.

¹ Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963. 41. o.
"Why do we all behave as if the door might suddenly open,
the curtains be drawn,
The cellar make some dreadful disclosure, the roof disappear,
and we should cease to be sure of what is real or unreal?"

² Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963. 41. o.
"Ivy! Violet! Has Arthur or John come yet?"

"Ivy: Itt kell még maradnom a temetés után is: érvényes lesz-e még a jegyem Londonba?"

"Gerald: Nem nagy örömmel nézek a holnapi nap elé: Arthurral és John-nal kell törődnöm reggel."

"Violet: Várnunk kell, míg felolvassák a végrendeletet. Sürgönyözni fogok reggel."¹

A felsorolt stilisztikai és koncepcióbeli hiányosságok alapján levonhatjuk a következtetést, hogy a tragikus élmény teljességét minden formai hasonlóság ellenére Eliot vallási alapokon nyugvó költői drámái sem tudják nyújtani, hiszen: "A keresztény szemlélet csak részleges vagy epizódikus tragédiát ismer... A kereszténység a végső bizonyosság, és az Istenben való megnyugvás biztosítékát kínálja az embernek... A keresztény hős halála az örökkévalóság küszöbe, ezért csak szomorúságra ad alkalmat, nem tragédiára..."²

1

Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London, 1963.

123-124.o.

"Ivy: I shall have to stay till after the funeral: will my ticket to London still be valid?"

"Gerald: I do not look forward with pleasure to dealing with Arthur and John in the morning."

"Violet: We must wait for the will to be read. I shall send a wire in the morning."

2

George Steiner: A tragédia halála, Európa, Bp. 1971. 295-296.o.

4. TRAGIKUS TRÉFÁK; AZ ABSZURD DRÁMA IONESCO: SZÉKEK

TRAGIKUS TRÉFÁK: AZ ABSZURD DRÁMA

Az abszurd dráma kialakulásának is alapélménye a XX. század isten és hit, tartalmas kapcsolatok nélküli világa, az ember és ember, színház és közönség között tátongó űr, amelynek áthidalásával az eddig vizsgált drámatípusok, az O'Neill-i mélylélektani, a szocialista, és a vallási alapokon nyugvó költői dráma is megpróbálkoztak.

Az abszurd dráma ennek az űrnek nem az áthidalásával, hanem életérzéssé formálásával és annak kifejezésével próbálkozik. Az egyetemes, a tragédia harmóniáját kereső irányzatnak egyik törekvése tehát az abszurd színház is.

Ennek az "új típusú tragédiának", az abszurd drámának a fekete humor, a groteszk a stílusa. Ez az alapvető jellegzetessége abból a paradox helyzetből nő ki, hogy korunkban már nincsenek tragikus konfliktusok - csak csőd van, a létezés csődje.

"Egy olyan világban, mely csupa felszín és képmutatás, s minden emberi magatartás az abszurditásról vall, minden történelem kilátástalan, minden valóság és minden nyelv mintha elvesztene tagolt világosságát, szétesik és összeomlik - mi más a lehetséges reakció, amikor már semmi sem számít, mint nevetni az egészen."¹

A kortársi drámák egy része, de különösen az abszurd színház, egymáshoz közelíti, összemossa a műfaji határokat. Dürrenmatt "Az öreg hölgy látogatását"-t, Beckett a "Godot-ra várva" c. darabját, Ionesco a "Székek" c. egyfelvonásosát

¹

A dráma művészete ma. Szerk.: Ungvári Tamás, Gondolat, Bp.
1974. 44. o.

tragikus komédiának, tragikus tréfának nevezik. Ezzel az elnevezéssel a drámaírók a korunkban oly jellegzetes műfaji, hangulati oldódást, keveredést fejezik ki.

A műfajok bizonyos mértékű keveredése, az ellentétek kiegyensúlyozásának törekvése nem újkeletű, az európai drámával egyidős.

Az athéni tetralógia három tragédiáját oldódásképpen egy szatir-játék követte, amely a komor tragédiák kiegyensúlyozásaköppen komikus hatású volt.

A reneszánsz tragédiákban is találhattunk egy-egy komikus szereplőt, bohócot, csavargót, udvari bolondot. Ezek beiktatásának célja egy alapvető emberi igény kielégítése, a nézőközönség gátlásoktól való feloldása volt.

Dryden a drámai költészetről írott esszéjében fejtette ki ezt a gondolatot, hogy egy komikus jelenet a tragédiában megnyugvást, megkönnyebbülést adhat."¹

A XVIII. századtól kezdve sok komoly, sőt komor alaphangulatú darab használta fel ezt az eszközt. A romantika írói is azt követelték, hogy a tragikus és komikus vonások egyesüljenek a színpadon, csakúgy, mint az életben.

A modern dráma alapjait letevő írók, mint pl. Ibsen, Strindberg, Csehov, Pirandello - komplex reakciókat szándékoztak kiváltani nézőikből. Az ún. "modern drámá"-ban gyakran nem válik egyértelműen világossá, hogy mi a tragikus, mi a komikus. A modern drámában a "tragikus" és "komikus" fogalmak átértelmeződtek.

Ma távol vagyunk attól, hogy a komikus elem megkönnyebbülést eredményezzen a nézőben. Ellenkezőleg: a modern tragikomédia félelmet, rettegést és sajnálatot eredményez - a görcsös nevetésen keresztül.

1

lásd: Dryden: Of Dramatic Poesy. Everyman's Library,
Dent: London,

Dutton: New York, 1962. c. kötet.

A "komikus" és "tragikus" fogalmak átértelmeződését a következőképpen fogalmazta meg Ionesco:

"Ami engem illet, soha nem értettem, miért tesznek az emberek különbséget a komikus és a tragikus között. A komikus az abszurd intuitív érzékelése, számomra reménytelenebb, mint a tragikus. A komikus nem kínál kiutat...

... A tragédia egy bizonyos mértékű vigasztalást nyújt, azzal, hogy egy elbukott, a sors által letört ember reménytelenségét akarja kifejezni, ezáltal a sors, a végzet valóságát sugallja, amelyek bár időnként érthetetlenek, de mindenképpen olyan objektív törvények, amelyek a világot uralják."¹

Ionesco szerint tehát a komikum és a tragikum egymástól szét nem választhatók.

"A komikus egy olyan világérzés, amelyben az embernek sem méltósága, sem abszolútumai nincsenek, és ezért határozottabban

1

Ruby Cohn: *Currents in Contemporary Drama*, Indiana Univ. Press, Bloomington and London, 1969. 160. o.

"For my part I have never understood the difference people make between the comic and the tragic. As the comic is an intuitive perception of the absurd, it seems to me more hopeless than the tragic. The comic offers no escape, ...

... Tragedy may appear to some in one sense comforting, - "for in trying to express the helplessness of a beaten man, one broken by fate, for example, tragedy thus admits the reality of fate and destiny, of sometimes incomprehensible, but objective laws that govern the universe."

nyomasztóbb univerzum, mint a tragédiáé, amely az embernek bizonyos nemességet, értelmet kölcsönöz, legyőzetele ellenére is."¹

E két elem, a tragikum és komikum összefonódása eredményezi az abszurd dráma kétcuságát.

Az abszurd dráma célja, hogy áttörje a konformizmus falát, felrázza az embert, kizökkentse a mindennapok szürkeségéből, gépiességéből, felláztassa a "rész", a "csavar" szerepébe való belenyugvásból, tehát a "szürke", az "átlag" élet mechanikusságát, abszurdítását ostorozza. Ez az abszurd dráma egyik aspektusát, parodisztikus jellegét, "komikus" összetevőjét jelenti.

Az abszurd dráma másik összetevője ennél jóval mélyebb réteget érint: az emberi állapot abszurdítását, egy hitet, bizonyosságot nélkülöző világban. Így az abszurd dráma is a tragédiákhoz hasonlóan az emberi élet alapvető kérdéseivel, élet és halál, elszigeteltség és kapcsolatteremtés, hatalom és kiszolgáltatottság kérdéseivel foglalkozik.

Ez jelenti az abszurd dráma másik, "tragikus" aspektusát. A tragikus aspektussal az abszurd dráma, szorosan az előbbieken vizsgált darabokhoz, a tragédia különböző, XX. századi megjelenési formáihoz kapcsolódik.

¹ Leonard C. Pronko: Eugene Ionesco, Columbia Univ. Press, New York and London, 1965. 11. o.

"The comic is the intuition of the absurdity of a universe, in which man has neither dignity nor absolutes, and therefore a more starkly depressing universe, than that of tragedy, which confess man a certain nobility and meaning in the midst of his defeat."

Az ókori görög tragédiákhoz, a középkori misztérium-játékokhoz és a barokk allegóriákhoz hasonlatosan az abszurd dráma arra törekszik, hogy ráébressze közönségét, milyen bizonytalan és titokzatos az ember helyzete a világegyetemben.

A klasszikus tragédiában és az abszurd drámában közös vonás még, hogy az ősi drámában a szinpadí hatás számos elem egyidejű összegződéséből, kölcsönös hatásából állt. Ennek az egységes egésznek a nyelv csak egy kis részét képezte, ezen kívül még a jelenlevő vizuális elemek, a mozgás, a zene, a tánc, a kellékek is a darab összehatásához szorosan hozzátartoztak.

Az abszurd dráma ismét egységben kezeli ezeket az elemeket. A nyelv a sokdimenziós közegnek csak egyik, néha nagyjelentőségű, de leggyakrabban alárendelt szerepet játszó eleme; amely annyira degradálódott már, hogy igen gyakran még alapvető, kommunikatív szerepét is elveszti.

A klasszikus tragédia egységét, harmóniáját az abszurd dráma mindezek ellenére sem éri el, mert egyezéseik mellett alapvető különbségeket is találunk.

Míg a klasszikus tragédia az emberi lét előbbiekben tárgyalt alapvető kérdéseit bizonyos abszolút értékekben, igazságokba vetett hitrendszer alapján tárgyalta, addig az abszurd dráma éppen minden ilyen, vagy ehhez hasonló rendszer létezését, sőt létezésének lehetőségét is tagadja. Ennek következtében a tragédiák végső, felemelő, megnyugtató érzése teljes egészében hiányzik belőle.

Az abszurd dráma sokkhatással dolgozik. Célja: a néző felrázása, felébresztése, az értelmetlenség hangsúlyozása. A felébresztett nézőnek azonban nem mutat utat, nem ösztönzi a cselekvésre, aktivitásra. Statikus állapotot tükröz, s ez nem a klasszikus tragédiában oly fontos, közösségi alapokon

nyugvó tükrözés, hanem szubjektív, egyéni tükrözés.

A szocialista drámatípusban meglevő konok hitet, szilárd világnézetet, jövőbemutatót, közösségi szellemet nem találhatjuk meg az abszurd drámában: apolitikus. Marxista kritikussik is leginkább éppen ezt a hiányosságot vetik az abszurd drámaírók szemére. Jacques Leclerc a következő sorokkal fejezte be Ionescoról írt tanulmányát:

"Olyan darabok kellenek, amelyekben az elnyomottak nem hallgatnak, hanem nagyonis hangosan hirdetik élni akarásukat. Amelyekben az emberek testvérisége győzedelmeskedik az elnyomáson..."¹

A lélektani drámákban árnyalt, intenzív életű egyénített figurákat láthattunk. A szocialista és a vallásos drámában elvont eszméket, filozófiai nézeteket megtestesítő alakokat találhattunk. Az abszurd drámában sem emberi jellemek, sem konfliktusok nem találhatók.

A darabokban a többé-kevésbé pszichológiai alapokon álló köznapi emberek helyett groteszk robotokkal találkozunk, olyan alakokkal, akik mechanikus külső és belső környezetben élnek, nem is élnek, hanem emberi lényegüktől, a logikus gondolkodástól, a közlésképességtől megfosztva vegetálnak, olyan szituációkban, amelyeknek nincs motiváltsága, és nem vezetnek sehova sem. Az abszurd dráma drámai konfliktus és drámai jellemek híján drámaiatlan, "a szó közhasználatú értelmében nem drámai."²

Az ilyen drámaiatlan dráma nem felelhet meg a tragédia összetett funkciójának betöltése és a kor sokféleségének megörökítése szempontjából sem.

1

A francia irodalom a XX. században, Gondolat, Bp. 1974. 315. o.

2

Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete, Bp. 1967. 155. o.

"Esslin nem veszi észre, - írja Almási Miklós "Az abszurd dráma elmélete"-hez írott előszavában, - hogy mikor a forma tisztaságát, az abszurd kísérlet egyértelműségét védelmezi, egyúttal egy olyan írói - művészi magatartás szószólója is lesz, mely lényegénél fogva művészetellenes: az életigenléshez, a világ megváltoztatásához való jogától akarja megfosztani a művészetet."¹

EUGENE IONESCO: SZÉKEK /1952/

Az abszurd színház egyik jelentős alakja a román születésű, de Franciaországban élő Eugene Ionesco.

Az ő munkássága nemcsak darabjai, azok jellegzetességei, a bennük rejlő életfilozófia miatt jelentős, hanem elméleti munkássága is számottevő. Esszéi arról tanuszkodnak, hogy kiváló elméleti szakember is volt. Elméleti munkáiban, elsősorban Kenneth Tynan-nel, a londoni Observer szinikritikusával folytatott vitáirásaiban ideológiáját, drámairói gyakorlatát fejtette ki, s védelmezte meg.

"Semmit sem lehet korlátok közé szorítani a színházban..... Ahhoz, hogy az életet adekvát módon tükrözzük, művészi kifejezésünket kell gazdagítani, egyesíteni a csodával, a fantáziával és az erőszakkal is. Ugy tűnik, elfelejtettük már, hogy a dráma lényege a túlzás, a nagyítás... Erős erkölcsi csapást kell ránk mérni, hogy elszakadjunk mindennapi éle-

1

Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete, Bp. 1967.

Almási Miklós előszava XII. o.

tünktől, szokásainktól, szellemi tunyaságunktól, amely elrejtí elölünk a világ furcsaságait."¹

Ionesco legfontosabb élményei, melyek drámainak is alapját képezik, - a halálfélelem, a lét értelmetlensége, a szüntelenül fenyegető nemlét élménye, az ember eltárgyasulása, s a magány élménye, amelynek áthidalására még a nyelv sem alkalmas. Az eltárgyasult, értelmetlenül vegetáló ember képtelen kontaktust teremteni embertársaival.

A halál fenyegető közelségéről, lidérsnyomásáról tanuskodnak a Ionesco naplójegyzetében található sorok is: "Éhen halunk. Szomjan halunk. Meghalunk az unalomtól. Meghalunk a nevetéstől. Meghalunk a vágytól. Meghalunk a félelemtől. Aztán persze meghalunk a háborúban. Meghalunk betegségben. Meghalunk öregségben."²

Alapvető Ionesco-i élmény még a halálélményen kívül a hatalomnak való kiszolgáltatottság érzése, a hatalom, az elnyomás embert nyomorító hatása.

A színháznak Ionesco véleménye szerint sokk-taktikával kell dolgoznia: ki kell billenteni, ki kell forgatni a valóságot, a néző megszokott gondolkodását, üres nyelvi frázisait úgy, hogy hirtelen a néző a valóság egy újfajta észlelésével kerüljön szembe.

S valóban, Ionesconál minden a visszájára fordul: a helyzetkomikumot étélve összeszorul a szívünk, a jellem gé-

1

Leonard C. Pronko: Eugene Ionesco. Columbia University Press, New York and London, 1965. 5-6. o.

"Nothing is barred in the theater... in order adequately to reflect life as we know it today we must enrich our artistic expression, infuse it with wonder, with fantasy, with violence, too. For we seem to have forgotten that the essence of drama is in exaggeration, magnification... We need to be virtually bludgeoned into detachment from our daily lives, our habits, and mental laziness, which conceal from us the strangeness of world."

2

A francia irodalom a XX. században, Gondolat, Bp. 1974.

308-309.o.

piesen cselekvő robottá, antijellemmé változik, a nyelvi komikum pedig a nyelv eredeti funkciójának elvesztéséhez, a közlésképtelenséghez vezet.

Az alapvető Ionesco-i élmények már első darabjában, "A kopasz énekesnő"-ben is megtalálhatók. "A kopasz énekesnő"-tól indulva azonban Ionesco nagy utat tesz meg: fokozatos átmenetet vehetünk észre ettől a darabtól kezdve az emberietlen, mechanikus világból az emberibb, a humánusabb világ felé.

Első műve, s első művei még hangsúlyosabban domborítják ki az emberi erőfeszítések hiábavalóságát, a cselekvés, a közlés, az emberi érintkezés területein.

A "Székek" idős házaspárja már a későbbi humanizálódásnak a csiráját hordja magában. Az emberiességhez való közeledés teljes egészében a késői négy Bérenger-darabban bomlik majd ki. /"A bérnélküli gyilkos", "Orrszarvu", "A légbenjáró", "A király halódik"./

Darabjainak szerkezete igen egyszerű. Egyfelvonásosainak többsége egyszerű alapszituációra épül, mely többé-kevésbé realisztikus. Ez az egyszerű szituáció azután túlzóvá, elnagyolttá válik, s végül valami hatalmasba, erőszakba töreklik.

A "Székek"-kel /1952/ a "Kopasz énekesnő"-hoz viszonyítva új elnyomásrendszer jelenik meg Ionesco műveiben: már nemcsak a nyelv szorongat, hanem a tér is, tárgyaival, embe-
reivel együtt.

Egyszerű alapszituációval, egyszerű jellemekkel indul a "Székek" - c. darab is.

Egy öreg ember és egy öregasszony egy lakatlan szigeten, egy toronyban élnek. Az öregember úgy érzi, hogy halála előtt még fontos közölnivalója, üzenete van az emberiség számára. Ő maga szerény, gyámolításra, ösztönzésre szoruló jellem, így felesége biztatására határozza el: vendégeket hív, hogy halála előtt még el tudja mondani üzenetét.

A darab elején még a komikus színek dominálnak. Komikus a kilencven éves öreg pár, amint ifjú szerelmesekként egymás ölében ülnek, simogatják egymást.

Számot vetnek eddigi életükről. Az élet elrontásának, az elszalasztott lehetőségek siratásának O'Neill-i gondolata itt is megtalálható - komikus színben megjelenítve.

"Öregasszony: Ó, igen, drágám, te bizonyosan nagy tudós vagy, lángelme, ha egy kis becsvágyad lett volna, ha csak egy kicsit is igyekszel fő-elnök, fő-király, sőt fő-orvos és fő-felügyelő is lehettél volna.

Öregember:.... így is felügyelő vagyok, igaz, hogy csak házfelügyelő."¹

Még nincs minden veszve: Ionesco egy utolsó, abszurd lehetőséget ad hőseinek, hogy elrontott életüket jóvá tegyék.

"Öregasszony: No, nyugodj meg, ne izgasd fel magad... lángelme vagy, kis felügyelőm... Még nincs minden oda, nincs minden veszve, majd megmondod, megmagyarázod nekik, milyen missziód van... Olyen büszke és boldog vagyok, hogy végre elhatároztad magad, szöveget intézel az egész országhoz, Európához, az egész világhoz."²

Az Öregember azonban fél a közlés nehézségeitől, attól, hogy nem találja a megfelelő szavakat, nem tudja gondolatait kifejezni, s így küldetésének nem tud eleget tenni, képtelen lesz üzenetének átadására. Ezért elővigyázatosságból egy hivatásos szónokot szerződtet, aki beszél majd helyette.

Az üzenetátadás nagyjelentőségű eseményére minden rendű és rangú embert, és nem-embert meghívnak: "valamennyi gazdát és tudóst, a felügyelőket, a püspököket, a vegyészeket, a rézműveseket, hegedűvirtuozókat, bakárokat, proletárokat,

¹ Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2. 186. o.

² Uo. 188-189. o.

hivatalnokokat, katonákat, forradalmárokat, reakciósokat, ideggyógyászokat, idegbajosokat, a papokat, a papirosokat, a papagájokat."¹

Csakhamar csónakok közeledése hallatszik, érkeznek a vendégek. Furcsa, abszurd helyzet alakul ki: a vendégek láthatatlanok, csak közeledésük, mozgásuk hallható. A láthatatlan vendégek számára az öregek egy-egy széket hoznak be.

Megérkezik egy Hölgy és az Ezredes. Vontatott beszélgetés, társalgás alakul ki a vendégek és a vendéglátók között.

A két öreg rendkívül természetellenesen, szertartásosan, nevetséges-udvariassen viselkedik.

Ujabb vendégek érkeznek: a Cinkográfus, s felesége, az egykori Szépasszony, akinek "az orra borzasztóan megnyúlt.... Ó, milyen kár! De ugye nem szándékosan nyújtotta meg? Hogy történt? Fokról-fokra?"²

A két öreg mélységesen komikus és ugyanakkor mélységesen tragikus lesz egyszerre, amint ifjúi hévvel udvarolni és udvaroltatni próbálnak. Az öregasszony fellebbenti rongyos alsószoknyáját, bluzát, erotikus kiáltásokat hallat:

"Öregasszony: /A Cinkográfushoz/ Hízelgő! Csibész! Ó,ó! Fiatalabbnak látszom a koromnál? Kis apacs! Egészen lázba hoz."

Az öregember a Szépasszonynak udvarol:

"Akar-e Izoldám lenni, s lehetek-e Trisztánja? A szépség a szivben lakozik..."³

A házastársak között a darab elején függő, alárendeltségi, de harmonikusnak látszó kapcsolat van, amelyben a tö-

¹ Ionesco: Székek. Nagyvilág. 1959/2. 190. o.

² Uo. " " 196. o.

³ Uo. " " 198. o.

rődés, a gyengédség dominál. Az öregember szenilisnek, bátoratlannak tűnik. Felesége a pozitív előjelű "elnyomó hatalmat" képviseli, aki bátorítja, gyámolítja, tesz, beszél és cselekszik helyette.

Ez a minden mechanikussága, megszokottsága ellenére is harmonikusnak látszó kapcsolatot a vendégek érkezésével fokozatosan széthull, lelepleződik.

A szexuális illúzió az előbb idézett jelenetben foszlik szét. A 75 évi házasság egyetértése, látszatharmóniája megsemmisül: mikrokörnyezetük alapvető kérdéseiben, mint például saját gyermekük, vagy a szüleikhez való viszony kérdéseiben, homlokegyenest ellenkező dolgokat állítanak.

"Öregasszony: Volt egy fiúnk... a legszebb férfikorban volt, épp betöltötte a 7 évet.

Öregember: Sajnos nem volt... nem volt gyerekünk... Szerettem volna egy fiút.

...

Öregember: Magára hagytam haldokló anyámat az árok szélén... Tudom, tudom, minden fiú elhagyja az anyját, s így vagy úgy megöli apját... Ilyen az élet..."¹

Az öregasszony az ellenkezőjét állítja férjéről:

"Olyan forrón szerette szüleit. Soha egy percre se hagyta őket magukra, ápolta, minden jóval elhalmozta őket.... Karjában haltak meg..."²

Minden emberi kapcsolat, még a harmonikusnak, bennsőségesnek tartott házastársi kapcsolat is hazugságokon alapszik: mihelyt egyikük megszűnik bábuként viselkedni, a másik visszhangja lenni, diszharmónia keletkezik, s csak az alapvető emberi érzés, a magány marad.

Eddig a pontig a darab mondanivalója a magány, az öreg-

¹ Ionesco: Székek. Nagyvilág. 1959/2. 199. o.

² Uo. " " 199. o.

ség, a szenilitás volt. E fő téma mellé a későbbiekben új témák, új értelmezések zárkóznak fel: a darab tempója felgyorsul, lassan már eszeveszetté fokozódik, s ahogy a színt egyre jobban betöltik a székek, ezzel arányosan a két öreg hangja, mondanivalója egyre inkább fogy.

A nyelv és tárgyak mozgásának ellentétes iránya /növekedéstől a fogyásig, illetve ürességtől a zsufoltságig/ egyrészt az emberek közötti kapcsolatteremtés lehetetlenségét, másrészt egy új elnyomó hatalom, a tárgyak aggasztó méretű elszaporodását, s uralkodóvá, elnyomóvá válását sugallja.

Szakadatlan érkeznek a vendégek, szólnak a csengők, nyílnak az ajtók. Az öregember és az öregasszony székeket hurcol, a vendégeket kíséri, egyszer vagy kétszer találkoznak már csak mindössze, vagy véletlenül összeütköznek - de egymáshoz már nem tudnak szólni: tovább sietnek. Ez már kapcsolatuk csődjét jelenti.

A színpadot teljes egészében elfoglaló széksoroknak kettős jelentősége van. Egyrészt a világ eltárgyiasulását, aggasztó méretű tárgy-uralmat jelent az ember, az emberiség felett, másrészt, itt, ezen a ponton a darab a színház tükörképévé, parádiájává is válik. Megkérdőjelezi nemcsak az élet, hanem az irodalom, a színház létjogosultságát is.

A székek széksorokká rendeződnek, akár csak a színházban. A teret irracionális, mesterséges zöld fény őríti el. Az öregember a vendégeket - a nézőközönséget - helyre kíséri, az öregasszony műsorfüzeteket, üdítőt, cukorkákat árul. A nézőtér zsufolásig megtelt, - de mégis üres.

Az öregasszonyt és az öregembert a láthatatlan tömeg most már teljesen elválasztja egymástól.

Az üres széksorok az élet, a színház ürességét dramatizálják, az öregek között levő eszmei, érzelmi távolság fizikai távolsággá nő.

Mindenki az előadás kezdetét várja. Megérkezik a "színész", a küldönc, aki az öreg páron kívül az egyetlen látható alak a színen. "Mult századi festő vagy költő típus... ünnepélyes pózba merevedik, autogramokat osztogat."¹

A darab eddig a komédiától a csődig, a katasztrófáig ivelt, de a katasztrófa a későbbiekben ismét komikussá válik. "Öregember: ... én és feleségem már semmit sem várunk az élettől. Ezzel az apoteozissal akár be is fejezhetjük... Érdemes volt élnem... teljesítettem missziómat. Nem éltem hiába, üzenetemet megismeri a világ."²

Ezután a két öreg öngyilkosságot követ el. Öngyilkosságuk nevetséges, abszurd, mivel semmi értelme nincsen: senki és semmi nem kényszerítette őket erre a lépésre.

Miután a két öreg a valódi tragikus vég paródiájaként kiugrik az ablakon, a szónok szájából süketnémaságot jelző, artikulátlan hörgés, torokhangok törnek fel.

A darabban tehát egy alapvetően paradox szituációt láttunk megvalósulni: a láthatatlan közönséget halljuk, a látható küldönc viszont néma. A küldönc képtelen a közlésre, de még abban is bizonytalanok maradunk, hogy a szóbanforgó üzenet valóban alkalmas lett volna-e a közlésre, valóban jelentős, érthető lett volna-e.

Ez a bizonytalanság nemcsak a közlés lehetetlenségét jelenti, hanem meg is kérdőjelezi alapvető emberi, abszolút igazságokba vetett hitünket.

Ez a befejezés, mely komikus is, és tragikus is egyszerre, az emberi lét végső értelmetlenségét, hasztalanságát sugallja, mivel az embernek úgy kell elpusztulnia, hogy semmi

¹ Ionesco: Székek. Nagyvilág. 1959/2. 211. o.

² Uo. " " 213. o.

értelmeset nem volt képes sem cselekedni, sem közölni. Ez a befejezés tragikus aspektusa.

Ugyanakkor a vég komikus is, mert önfeláldozásuk módja, és miértje teljesen értelmetlen, mosolyogni való.

A színpadot benépesítő székek elburjánzása - tragikus mondanivalót hordozó komikus eszköz, mely az öreg pár, tágabb értelemben minden emberi kapcsolat, az élet tragikus ürességét jelentik. Az üresség, a semmi. Ezek azok a fogalmak, amelyek Ionesco véleménye szerint is a darab középpontjában állnak: "A dráma témája... maguk a székek; vagyis az emberek hiánya, a császár hiánya, Isten hiánya, a lényeg hiánya, a világ irrealitása, a metafizikai üresség. A dráma témája a semmi."¹

Ez a semmibe-torkollás azonban nem tragikus kategória. A Ionesco-i darabot, s a többi abszurd drámát nem a komikum és tragikum jellegzetes összefonódása, egymást erősítő, s tagadó ellentétes hatása teszi elsősorban antitragikussá, hanem ez a nihilizmus, a mindenféle egységes értékrendszer létének, és létezési lehetőségének tagadása, a tragikus feszültségekkel teli "nagy" jellemek mechanikusan mozgó, cselekvő, olykor még közlésre is képtelen robotokká válása.

A tragédia felemelő, jövőbemutató katartikus érzése helyett a semmibe torkolló életérzést láttuk, ami lényegét tekintve tragédiaellenessé teszi a "Székek"-et, s a többi hasonló abszurd drámát is.

Ezt a nihilista ideológiát Leonard C. Pronko, Ionesco kritikusa szerint is vitatni lehet, de a darab a színi megjelenítés a drámaiság szempontjából kétségkívül Ionesco egyik legjobb, legsikeresebb darabja.

¹

Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete, Bp. 1967. 45. o.

Frederick Lumley is hasonlóan elismerően nyilatkozik a "Székek"-ről. Ionescoról írt tanulmányát a következő konklúzióval zárja:

"Ionesco különös tehetsége az abszurd iránt, és a benne rejlt tragikus felhangok jobban hatalmába kerítik a nézőt ebben a rövid műben, mint teljes estét betöltő darabjaiban."¹

1

Frederick Lumley: Trends in Twentieth Century Drama.

A Survey since Ibsen and Shaw, London,
1956. 213. o.

"It is Ionesco's strange sense of the absurd and the tragic implications which come over better in this short work than any of his full-length efforts."

NEGYEDIK FEJEZET

ÖSSZEFOGLALÁS

A XX. század drámairodalmát, ezzel szoros összefüggésben levő színházművészetét eddig még soha nem tapasztalt változatosság, forrongás, alakulás jellemzi.

A rendkívüli változatosságban azonban közös jellemzőket, közös vonásokat is találhatunk, amelyek valamennyi irányzatra egyaránt vonatkozhatnak.

A XX. századi dráma "tágult", szélesebb lett a színpadon ábrázolható események, jelenségek köre, gazdagabb lett a kifejezés és ábrázolás eszköztára.

Ma már természetessé vált, hogy nemcsak a klasszikus, nagy formátumú hősöket, a közöttük feszülő konfliktusokat ábrázolja a dráma, hanem történelmi eseményeket, epikus jellegű történeteket, vagy a lelki élet legbelsőbb, legszubjektivebb konfliktusait is színpadra állítja.

A mai drámában a csölekményesség, az egyértelmű erkölcsi ítéletek helyett inkább erkölcsi tételek igazolását látjuk, a társadalmi, lelki élet törvényszerűségeinek, vagy éppen ezek hiányának, zürzavarának filozófiai tömörítését.

Martin Esslin az "Abszurd dráma elmélete"-ben e jellegzetesen XX. századi drámatípus kiindulási tételévé Nietzsche Zarathustráját tette, s azt az egyértelmű Nietzsche-i kijelentést, hogy "isten halott".

Ez a kijelentés alapvető, meghatározó fontosságú volt, századunk valamennyi drámairodalmi törekvésének kiindulási pontként szolgált.

Ez óta a kijelentés óta számos irányzat kereste és keresi a megoldást, hogy betöltse az isten hiánya okozta űrt, hogy helyre állítsa a klasszikus tragédiából ismert harmóniát. Számos irányzat született, ezek közül négygel, a lélektani, a szocialista, a költői és az abszurd drámával mi is foglalkoztunk.

Az egyes szerzők a XX. századi drámai irányzatokat több szempontból, több csoportba sorolták.

George Steiner egyértelműen a tragédia halálát mondja ki.¹

Charles Glicksberg a tragédia új formáiról, új lehetőségeiről beszél,² amelyeket véleménye szerint O'Neill, Sartre, Camus már meg is valósítottak drámáikban.

Robert Brustein³ háromféle csoportot állapít meg a XX. századi drámában.

Kiindulópontként megállapítja, hogy a XX. századi drámaíró valamiképpen lázadó egyéniség, a dráma pedig nem más, mint ennek a lázadásnak a megjelenési formája. Három drámacsoportot különböztet meg, a lázadás célpontja, s az ebből következő drámai jellegzetességek szerint: messianisztikus, társadalmi, egzisztenciális lázadás.

A messianisztikus lázadás - nézete szerint - a modern dráma első lépcsőfokát jelenti. E csoportba sorolja Brustein Ibsent, Strindberget, Shaw-t, s jórészt O'Neill-t is. Ezekben a drámaírókban a közös vonás az, hogy valamennyien elvesztették hitüket, istenüket, s az író önmagát, saját hőseibe kivetített önnön személyiségét állítja a művek középpontjába.⁴

¹ lásd: George Steiner: A tragédia halála, Európa, Bp. 1971.

² lásd: Charles Glicksberg: The Tragic Vision in Twentieth Century Literature, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963.

³ Robert Brustein: The Theatre of Revolt, London, 1965. 16. o.

⁴ Uo. 17. o.

"Conceiving the universe to be a projection of his own personality...."

A társadalmi lázadás során a drámaíró a konvenciók, az erkölcs, a társadalmi értékek ellen lázad fel. Ez a lázadás a modern színház második fázisát jelenti. Brustein ebbe a csoportba sorolja Brechtet, O'Casey-t, Millert, Osborne-t. Az ember és isten viszonya helyett az író az ember társadalomban elfoglalt helyét vizsgálja, a közösség /ha létezik/ konfliktusaira, a kormányzattal, az egyházzal vagy a családdal való konfliktusokra koncentrálva.¹

A modern drámák harmadik fázisa az egzisztenciális lázadás drámája. A lázadás célpontjává maga a létezés válik. Ezt a típusú drámát a teljes reménytelenség, kiábrándulás jellemzi. Ide tartozik Brustein véleménye szerint Brecht, Shaw néhány darabja, Williams, Albee, Pinter, s az egész abszurd színház.² O'Neill késői, keserű hangú darabjait /"Hosszú út az éjszakába", "Eljő a jeges"/ is ebbe a csoportba sorolja, mint teljes sötétségbe, reménytelenségbe torkolló drámákat.

Robert Brustein, az előzőekben felvázolt klasszifikációjában, egy-egy csoportba a drámák igen széles körét vonja be. Az optimizmust sugárzó tragédiáról, mely a szocialista drámairodalomban fordul elő, említést sem tesz.

Eddigi vizsgálataimat, elemzéseimet alapul véve, más XX. századi drámai kategóriákat állapítottam meg, melyeknél Brustein megállapításait is figyelembe vettem.

O'Neill tragédiaelfogását a kortársi irányzatok között elhelyezve, a drámaírói lázadás milyensége, és célja helyett inkább a drámaírói módszert igyekeztem alapul venni a darabok csoportosításához.

A klasszikus görög dráma mindig is követendő, s áhitott példa volt a modern drámaírók számára.

¹ Robert Brustein: The Theatre of Revolt, London, 1965. 22. o.
"... the social dramatist concentrates on man in society, in conflict with community, government, academy, church, or family."

² Robert Brustein: The Theatre of Revolt, London, 1965. 27. o.

Martin Mueller "Ancient and Modern Tragedy" c. tanulmányában is abból indul ki, hogy a tragédia, mint műfaj története "nem más, mint a görög tragédiához való hasonlóság felé törekvés, illetve e törekvésnek a története."¹

A görög drámát, mint harmonikus egységet vettem kiindulópontként, és csoportosításomban azt vizsgáltam, ennek a harmonikus egésznek mely vonásait emelik ki, s nagyítják fel, a klasszikus egyensúlyt a jelenkori életszemléletnek megfelelően megbontva, az egyes XX. századi drámaírók.

Ezek az irányzatok, a lélektani, a szocialista, a vallásos, és az abszurd dráma, megannyi lehetőséget képviseltek, amelyek azonban végső soron a klasszikus harmónia, a szintézis helyett csupán részizgazságokat tártak fel, az egységes, harmonikus egésznek egy-egy vonását ragadva ki, s nagyítva fel. "A dráma művészete ma" c. kötetben Ungvári Tamás "kiegészítő tévedések"² -nek nevezi a különböző modern irányzatokat.

A lélektani irányzat, amelyet O'Neill drámáin keresztül vizsgáltunk, a színpad és a közönség közt tátongó űrt, a "halott isten", az egységes hitrendszer hiányát a mélylélektani törvényszerűségek általánossá tételével próbálta megoldani, mivel ezek a törvényszerűségek, nézete szerint, általános érvényűek, s tudat alatt egyesítik az embereket. A közös pszichológiai vonások összekötik a színpadot és a nézőteret, színészeket és közönséget, helyettesítik a klasszikus tragédia egységes mítoszát.

1

Martin Mueller: Ancient and Modern Tragedy. Reflections on Some Recent Critical Studies, Yearbook of Comparative and General Lit. 1971/20 49.o. "tragedy can be described as the history of the assimilation of Attic tragedy, and the history of it."

2

A dráma művészete ma, Gondolat, Bp. 1974. Ungvári T. előszava, 27. o.

Ez a típusú dráma egy zárt világot teremtett, melyből hiányzik a klasszikus tragédia alapvető hite, bizonyossága, jövőbe mutató szerepe. A nagy formátumu, nemes hősök helyett is degradálódott személyiségű, beteg lelkivilágú embereket találunk a lélektani drámákban.

A szocialista dráma nem a pszichológiai, hanem a társadalmi törvényszerűségek általánosságára, valamint az önfeláldozás motivumára építette tragédiaelfogását.

A szocialista drámairodalom tulajdonképpen olyan irányzat, melyet az "optimista tragédiával" folytatott számos szerző, főképpen szovjet drámaíró, élükön Visnyevszkijjel. Visnyevszkij darabcímben foglalta össze az elmélet, s a kísérletezések lényegét. Ezeket a darabokat, mint azt Visnyevszkij "Optimista tragédia"-ja példázta is, a jövőbe vetett hit, az optimizmus hatja át.

A hősök egyénítése, a tragikus konfliktusnak elvont eszmék összeütközésévé való tömörítése, a történelmi jelentőségű korszakok és események, az eszmék túlhangsúlyozása azonban inkább epikus, mint tragikus jelleget adnak ezeknek a drámáknak. Az önfeláldozás sem tragikus kategória, hiszen "csak szomorúságra ad alkalmat, nem tragédiára."¹

Ezért nem lehet tragikus a vallásos drámák /T.S. Eliot: "Gyilkosság a székesegyházban", "Családi összejövétel"/ hőseinek mártíriuma sem, bár a tragédiát formai oldalról ez a típusú dráma közelítette meg legjobban.

Ennek az egyetemes, a klasszikus tragédia harmóniáját kereső törekvésnek része az abszurd színház is, amely a tragédiákban ellenpontként jelenlevő irónia végsőkéig való fokozásával, az abszurdal, a fekete humorral dolgozik.

1

George Steiner: A tragédia halála, Európa, 1971. 295. o.

A tragédia életigenlése helyett azonban az abszurd dráma teljes nihilizmussal, a szenvedélyes, nemes hősök helyett szánalmas, testileg-lelkileg beteg, fogyatékos figurákkal, a szárnyaló stílus helyett értelmetlen dadogással dolgozik.

Ez a típusú dráma is egy kísérlet a harmónia rekonstrukciójára. Az abszurd mindent tagad, de egyes elemei helyenként felidéznek a tradíciót is. Ez arra utal, hogy az abszurd dráma felszívta előzményeinek bizonyos eredményét is.

"... a szavakat tagadva a szavakra, a kommunikációt tagadva a kommunikációra, a konfliktust tagadva a konfliktusra épül maga is, csak éppen egy más oldalról közelít hozzá, a tagadásból."¹

Az abszurd drámában a komikum és tragikum egyesül. "Ez a fajta drámairás komikus drámairás, annak ellenére, hogy tartalma sötét, szenvedélyes és keserű. Következésképpen az abszurd színház túlemelkedik komédia és tragédia kategóriáin és egyesíti a nevetést az iszonyattal."²

Az abszurd dráma a legnagyobb mértékben, de szinte az összes XX. századi drámai irányzat arra példa, hogy mennyire elmosódnak a műfaji határok a modern irodalomban. Ezt sokan a műfajok válságának tekintik.

Számos teoretikus meghirdette már eddig bizonyos műfajok válságát. Napjainkban gyakran emlegetik a dráma válságát is. George Steiner kategórikusan ki is mondja "a tragédia halálát".

A válság azonban nem egyértelmű, végleges, hanem igen komplex fogalom.

¹ A dráma művészete ma, Gondolat, Bp. 1974. Ungvári Tamás előszava, 30. o.

² Martin Esslin: Az abszurd dráma elmélete, Bp. 1967. 164. o.

"Az átmenet forr, vagy mélypontját jelzi csupán, amikor a megújulás szüksége nyilvánvalóvá válik. Meghalt a tragédia - éljen a tragédia."¹ - hirdeti Ungvári Tamás "A dráma művészete ma" c. kötet előszavában.

Láttuk: a klasszikus tragédia, mint harmonikus egység, századunkban már nem létezik. A XX. század egyes irányzatai, miközben a harmónia, a megfelelő kifejezésmód keresésére indultak, a tragédia egy-egy vonását ragadták ki, s nagyították fel a gyakorlatban.

Igy tudták századunk emberét, századunk emberének életérzését, sorsát, alapvető emberi problémáinkat művészileg magas fokon színpadra állítani - s ez a lényeg.

"Napjaink legjobb műfaj-meghatározásai lehetővé teszik számunkra, hogy közvetlen kapcsolataikon túl lássunk, és az irodalomra, ne az irodalmi műfajok közötti határookra koncentrálhassunk."²

A műfaji határokat, az egyes műfajok követelményeit, nem lehet napjainkban túl mereven kezelni. Az igazi irodalom műfajra való tekintet nélkül az igazságra, az élet hű ábrázolására törekedett mindig, s ez különösen nagy jelentőségű a századunk bonyolult világát tükröző drámairodalomban.

¹ A dráma művészete ma, Gondolat, Bp. 1974. Ungvári Tamás előszava, 22. o.

² Paul Hernadi: Beyond Genre, Cornell University Press, Ithaca and London, 1972. 184. o.

"The finest classifications of our time make us look beyond their immediate concern and focus on the order of literature, not on borders between literary genres."

"A tragikus, a komikus és a tragikomikus fogalmak az élő irodalmi mű valóságának távoli mutatói... egy adott irodalmi művet úgy értékelhetünk, mint az emberi cselekvés és képzelet bemutatását, újratereztetésének kifejeződését."¹

¹

Paul Hernadi: Beyond Genre, Cornell University Press, Ithaca and London 1972. 184-185. o.

"The tragic, comic or tragicomic mood are but distant pointers to the living reality of literary works..... we can evaluate any given work of imaginative literature as a presentation and representation of human action and vision."

FELHASZNÁLT IRODALOM

Általános művek:

X Lukács György: A modern dráma fejlődésének története,
Budapest, 1911. 2. kiadás, Magvető, Bp. 1978.

Lumley, Frederick: Trends in Twentieth Century Drama.
A Survey since Ibsen and Shaw, London, 1956.

Cole, Toby: Playwrights on Playwriting, The Meaning and
Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco, Hill and
Wing, New York, 1960.

Dryden: Of Dramatic Poesy. Everyman's Library, Dent: London,
Dutton: New York, 1962.

Gascoigne, Bamber: Twentieth Century Drama, Hutchinson
and Co. Ltd., London, 1962.

Ellis - Ferner: The Frontiers of Drama, London, Methuen
and Co. Ltd. 1964.

Barrett H. Clark: European Theories of the Drama,
New York, 1965.

Brustein, Robert: The Theatre of Revolt, Methuen and Co.
Ltd., London, 1965.

Finkelstein, Sidney: Elidegenedés és egzisztencializmus
az amerikai irodalomban, Kossuth, Bp. 1968.

✓ Almási Miklós: A drámafejlődés útjai, Akadémiai Kiadó,
Bp. 1969.

Ruby, Cohn: Currents in Contemporary Drama. Indiana University Press, Bloomington and London, 1969.

Hegedűs Géza - Kónya Judit: Kecskéének, azaz két és fél évezred drámatörténete. Gondolat, Bp. 1969.

A színház ma. Szerk.: Lengyel György. Gondolat, Bp. 1970.

Mihályi Gábor: Végjáték, Gondolat, Bp. 1971.

Brook, Peter: Az üres tér, Európa, Bp. 1972.

Hernadi, Paul: Beyond Genre, Cornell University Press, Ithaca and London, 1972.

Székely György: A színház világtörténete I-II. Gondolat, Bp. 1972.

X Bécsey Tamás: A dráma modellek és a mai dráma, Akadémiai Kiadó, Bp. 1974.

A dráma művészete ma. Szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta: Ungvári Tamás. Gondolat, Bp. 1974.

Mihályi Gábor: Színházról vitázva, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

A tragédiával kapcsolatos művek:

Preminger: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, London, 1955. "Tragedy" címszó.

Krieger, Murray: The Tragic Vision, New York, 1960.

D. D. Raphael: Paradox of Tragedy, Indiana University Press, 1960.

Glicksberg, Charles I. : The Tragic Vision in Twentieth Century Literature, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963.

X Borev, Jurij: A tragikum, Kossuth, Budapest, 1965.

Encyclopaedia Britannica, vol. 22. Chicago.- London -
- Toronto - Geneva - Sidney - Tokyo, 1965. "Tragedy"
címszó.

O'Connor; William Van: Climates of Tragedy, New York,
Russell and Russell, 1965.

Ungvári Tamás: Modern tragikum - tragikus modernség,
Gondolat, Bp. 1966.

Mueller, Martin: Ancient and Modern Tragedy. Reflections
on Some Recent Critical Studies. Yearbook of Comparative
and General Literature, Indiana University, 1971/20.

X Steiner, George: A tragédia halála, Európa, Bp. 1971.

O'Neill, ill. a drámaival kapcsolatos művek:

Eugene O'Neill: The Long Voyage Home. Seven Plays of the
Sea. Random House, New York, 1946.

Engel, Edwin: The Haunted Heroes of Eugene O'Neill, Harvard
University Press, Cambridge, Massachusetts, 1953.

Doris V. Falk: Eugene O'Neill and the Tragic Tension,
Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1958.

Eugene O'Neill: Beyond the Horizon and Marco Millions,
Jonathan Cape Ltd., London, 1960.

Heller Ágnes: Eugene O'Neill és az amerikai dráma, Valóság,
1961/6.

O'Neill. A Collection of Critical Essays. Ed. by John
Gassner, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. 1962.

Gelb, Arthur - Gelb. Barbara: O'Neill. /Biography/ New York,
1962.

Joseph P. O'Neill: The Tragic Theory of Eugene O'Neill,
University of Texas, 1963.

Benedek András: O'Neill, Gondolat, Bp. 1964.

Frenz, Horst: Eugene O'Neill. Berlin, Colloquium Verlag, 1965.

Plays by Eugene O'Neill. Penguin Books Ltd. Harmondsworth,
1968.

Timo Tiusanen: O'Neill's Scenic Images, Princeton, New Jersey,
1968.

Egil Törnquist: A Drama of Souls. Studies in O'Neill's
Supernaturalistic Technique, Uppsala, 1968.

Eugene O'Neill: Drámák. I. - II. Európa, Bp. 1974.

Visnyevszkijel kapcsolatos művek:

Vszevolod Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958.

Vszevolod Visnyevszkij: Optimista tragédia, Európa, Bp. 1958.

Héra Zoltán utószava.

Jurij Nevodov: Vszevolod Visnyevszkij, procsitannüj vesera,
i szivodnya, Szaratov, 1968.

T. S. Eliot-tal kapcsolatos művek:

T. S. Eliot: The Family Reunion, Faber and Faber, London,
1963.

Raymond Williams: Drama from Ibsen to Eliot, Harmondsworth,
Middlesex England, 1964.

Az angol irodalom a XX. században. Szerk.: Báti László - Kristó
- Nagy István Gondolat, Bp. 1970.

Ronald Gaskell: Drama and Reality: The European Theatre since
Ibsen, Routledge and Kegan Paul, London, 1972.

Ionesco-val kapcsolatos művek:

Eugene Ionesco: Székek. Nagyvilág, 1959/2.

Jacques Leclerc: Ionesco. Nagyvilág, 1959/2.

David I. Grossvogel: Four Playwrights and a Postscript
/Ionesco/ Cornell University Press, Ithaca, New York, 1962.

Leonard C. Pronko: Eugene Ionesco. Columbia University Press,
1965.

Martin Esslin: Az abszurd színház elmélete, Budapest, 1967.

A francia irodalom a XX. században, Szerkesztette; a bevezető
tanulmányt írta: Köpeczi Béla, Gondolat, Bp. 1974.

MEGJEGYZÉSEK:

Az O'Neill drámák elemzésének, idézett részeinek alapját az Európa Kiadónál 1974-ben megjelent O'Neill: "Drámák" c. kötet adta, melynek egyes darabjait Bányai Geyza, Ottlik Géza, Vajda Miklós, Vas István fordították magyarra.

A magyarul meg nem jelent drámák idézetei az én fordításomban szerepelnek a szövegben, az eredeti angol szöveg, és annak előfordulási helye a lap alján, a számokkal megjelölt jegyzetekben található meg.

Az O'Neill darabok írásának évszámait nem minden esetben tisztáztam pontosan, a megjelölt dátumokat Egil Törnquist: "A Drama of Souls" /Uppsala, 1968/ c. könyvéből vettem át.

Visnyevszkij "Optimista tragédiája"-ja Gergely Sándor, Ionesco "Székek" c. drámája Gera György fordítása. Eliot: "Családi összejövétel" c. drámája magyarul nem jelent még meg, elemzéseimben és idézeteimben a Faber and Faber 1963-ban, Londonban megjelent kiadását vettem alapul. Az eredeti, angol nyelvű idézetek ugyancsak a lap alji jegyzetekben találhatók meg.

A dolgozat illusztrálására felhasznált színpadi fotók "A színház világtörténete" /Székely György: A színház világtörténete, I.-II. Gondolat, Bp. 1972./ c. kötetből származnak.